

НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

Департамент „Музика”

Дисертационен труд

на тема

**„СТИЛОВИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ
В ТВОРЧЕСКАТА ДЕЙНОСТ НА КОМПОЗИТОРА
В ПОСТМОДЕРНАТА ЕПОХА”**

за присъждане

на образователната и научна степен „доктор”

Докторант

Георги Асенов Арнаудов

F53902

Научен ръководител

проф. д.н. Елисавета Вълчинова-Чендова

София 2011

СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД.....	4
ГЛАВА ПЪРВА – ПОСТМОДЕРНАТА МУЗИКАЛНА КУЛТУРА И НЕЙНОТО ДЕФИНИРАНЕ – КОНТЕКСТИ, СМИСЛИ, ДЕБАТИ	15
ГЛАВА ВТОРА – ПОСТМОДЕРЕН ПОГЛЕД КЪМ НОВАТА КЛАСИЧЕСКА МУЗИКА	
2.1. ЕВРОПЕЙСКИ КОНТЕКСТ	
2.1.1. Общи смисли	31
2.1.2. Музикалнотеоретични обосновки	43
2.2. АМЕРИКАНСКИ КОНТЕКСТ	
2.2.1. Джон Кейдж	52
2.2. 2. Танцът и архитектурата	62
ГЛАВА ТРЕТА – МНОЖЕСТВЕНАТА ЕСТЕТИКА НА ПОСТМОДЕРНОСТТА КАТО ВРЕМЕВИ И СТИЛОВ МАРКЕР	
3. 1. Възможни теоретични, философски и естетически прочити	81
3. 2. Минимализъм – процесна музика	87
3. 3. Теоретични постановки за постмодернизма по Крамер	111
ГЛАВА ЧЕТВЪРТА – ОПИТ ЗА ТВОРЧЕСКА АВТОРЕФЛЕКСИЯ	
4. 1. За звуковия материал и произведенията, реализирани през периода на изследването.....	117
• <i>Концерт за цигулка, струнни, ударни и тастови инструменти 2009–2010</i>	
• <i>Псалми за сопран и симфоничен оркестър 2008</i>	
• <i>Фантасмагории – Книга на въображаемите същества за струнен квартет (Имагинариум по Х. Л. Борхес)</i>	
• <i>Sound wrappings I</i> за две пиана	
• <i>Le rappel des Rameaux (Sound wrappings II)</i> за пиано	
• <i>Пейзаж с птици</i> – поема за цигулка и пиано, 2009/2010	

4. 2. Състояния и изразности на звука като универсален модел и "тотален" метазик.....	134
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	139
ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА... ..	142

УВОД

Като начало дължа кратки обяснения за какво всъщност става дума в този текст и защо се заех с толкова трудна задача. Трудна, от една страна, поради целите, които си поставя – да се опита да изясни основни проблеми на развитието на музиката в контекста на днешната епоха, да разгледа и изследва основни културни дебати върху развитието на постмодерната музика и най-вече да постави отново и на дневен ред проблема за стила и за стиловите взаимодействия в работата на композитора. Задача още по-трудна и поради амбицията в последната част на труда да се опитам да направя анализ на собствените си мисли, действия, техники, механизми на мислене и преди всичко на стиловите *поставяния* на тези няколко творби, които реализирах през този период. Казано по-просто, да подложам на авторефлексия собствената си дейност, да *отразя* пред читателя и изследователите (а и за себе си) намеренията, природата и същността в работата на един композитор.

За да бъде коректен – представените творби естествено и безусловно предхождат настоящия текст и отново ще подчертая, той е опит за анализ и поставяне на субективна творческа работа в обективен контекст. Контекст, достатъчно сложен както е видно от протичащите в глобален аспект исторически, социални, икономически, политически или културни процеси. Доколкото се занимавам преди всичко с изкуство и с образование – все дейности от полето на културата, следва да кажа, че движението и развоят на тези процеси са, от една страна, изключително динамични и интензивни, за първи път в познатата ни история протичащи с такава шеметна бързина и в неопределен и трудно контролируем ритъм, а, от друга, безкрайно нееднозначни и трудни за дефиниране. Те са белязани едновременно от разпад и съзидание, от упадък и възход. Трудното дефиниране от своя страна навежда на мисълта за формалната невъзможност за тяхното измерване и обяснение с парадигмите на модернизмо/постмодернизмото дихотомно организиране и систематизиране с цел стандартизиране и унифициране.

Обект на анализ в първата глава са някои основни факти и явления на постмодерната музикална култура – творци, творби, публикации и най-вече

обществени дебати по отношение на феноменологията на постмодерната музика и употребата на термина в музикознанието. Дебати и публикации, имащи съществено значение по отношение на дефинирането на основни нейни белези.

Във втората глава се разглежда новата класическа музика в европейски и американски контекст. Това изисква, от една страна, проследяване на взаимното влияние на различни музикални култури с цялата им днешна *културна неопределеност* и присъщите им белези на отвореност, фрагментираност и децентрализация и, от друга страна, влиянието на технологиите и медиите.

Третата глава е посветена на възможни философски, естетически, теоретични и други прочити на постмодерната музика, на множествената естетика на постмодерността като времеви и стилев маркер.

Последният раздел включва анализ на шест нови мои творби. Ще засегна някои проблеми на днешни творчески подходи, концепции за музикалното време и възприятието на музиката от постмодерна гледна точка, някои механизми на работа на композитора със звуковата материя и мястото му в съвременното общество. Казано иначе, какъв звуков материал използвам, как го възприемам и какво е отношението ми към тази основна субстанция в музиката, какъв дух се опитвам да му вдъхна и как го мисля в днешната културна и социална среда – подходите, механизмите и резултатите са различни.

Основен проблем е разглеждането на модели, подходи и процедури на мислене и правене на музиката в днешни дни, а това само по себе си поставя множество и то нееднозначни въпроси по отношение на битието на музикалното изкуство. Едно е ясно обаче – музиката, за разлика от предходните векове, все по-малко може да бъде разглеждана, възприемана, мислена и съ-творявана изолирано както от другите изкуства, така и от културата, науката и всички сфери на човешка дейност въобще. Нещо повече, оттук нататък приемането на развитието на музикалната култура и композиторското мислене в частност като производни на еволюцията и развоя единствено и само на европейската култура, без отчитане на модели, традиции, познания и културни постижения на музикалните култури от цял свят, е най-малкото немислимо, а даже и пагубно. А тук не става дума в никакъв случай само за интеграционни или асимилационни процеси, а за търсенето и създаването на съвсем нови и непознати подходи и модели на мислене и правене на музиката.

Това днешно състояние на развитие може да бъде разглеждано многостранно в цялата многочисленост, дори противоположност на гледни точки. Например

оптимистичната т.нар. прогресистка теория, следваща духа на Просвещението, вярва в идеята, че „изкуствата и науките биха благоприятствали не само за контрола над природните сили, но и за разбирането на света и на самите нас, за моралния прогрес, справедливостта на обществените институции, дори за щастието на хората”¹. Същевременно не по-малко разпространени са песимистичните прогнози за днешната култура, в т.ч. и за музиката, като се изтъква дълбоката криза на идеи, технологични средства и прочее. Достатъчно е да си припомним: концепцията и критиките на Теодор Адорно² и Хоркхаймер за „културните индустрии” и техните опасения за осъществяване на развитието към „тотална интеграция” чрез „диктатури и войни”³; опасенията от пропадане на „проекта на модерността”⁴ при Хабермас; коментарите за нестабилността на значенията и за проблемите на днешните културни практики⁵ и все по ширещите се днес страхове при разглеждането на културата на новите генерации, които не признават авторитети, правила и конвенции като потенциална заплаха за нейното развитие. Разглеждайки всичко от такъв ъгъл, можем да стигнем до твърде мрачна картина на възприемане на съвременното състояние на нещата.

В случая може би е по-важно да бъдат изяснени два основни проблема, свързани в смислово логична и ясна координатна система.

Първо, какво е разбирането на термина култура – мислена и правена *тясно*, само в сферата на ценностите на изкуствата и духовността, или разбрана *широко*, като „самата човешка среда”⁶ и включваща в себе си интегрирания модел на цялото човешко познание, вярвания и поведение, целия човешки бит, вещи, материален свят, икономика, пазар, политика, социум.

¹ **Хабермас, Юрген.** *Модерността – един незавършен проект.* // Критика и хуманизъм, 1991, № 3, 1991, с. 29.

² Впрочем първата полемика срещу настъпващите развлечения и културните индустрии (Unterhaltungs- und Kulturindustrie) Адорно започва под псевдонима Хектор Ротвайлер с публикуването през 1936 на текста „Über Jazz” в изданието на създадения през 1923 г. франкфуртски Институт за социални изследвания Zeitschrift für Sozialforschung.

³ **Хоркхаймер, Макс, Теодор Адорно.** *Диалектика на просвещението.* С.: Гал Ико, 1999, 399 с.

⁴ **Хабермас, Юрген.** *Модерността – един незавършен проект...*

⁵ **Biswas, Prasenjit.** *Postmodern Controversy. Understanding Richard Rorty, Jacques Derrida and Jurgen Habermas.* Jaipur: Rawat Publications, 2005, 190 p.

⁶ **Богданов, Богдан.** *Културата на късната модерност.* – Във: *Минало и съвременност.* С.: НБУ, 2010, с. 290.

Оформят се два възгледа. Първият е европоцентристки и е подчинен на идеите за развитието на културата като европейска перспектива. Вторият се опира по-скоро на неолиберални, глобалистки позиции, които ни отвеждат към ново разбиране за развитието на културата като изградена мрежа от връзки между различни групи от хора и културни общности, между групи от хора, които независимо дали живеят традиционно или модерно, те са в нов глобален контекст. Корените на европоцентристките визии могат да бъдат търсени в епохата на възникването на модерния град – център на света, и неговото прочуто SPQR⁷, а плодовете на второто, колкото и парадоксално да звучи, именно в падането на столицата на Източната римска империя през 1453 г., предпоставило от своя страна началото на великите географски открития, откриването на Новия свят и възникването на колониалните империи. От този момент светът и неговата култура престават да бъдат същите.

Второ, с какви стилово-естетически категории осмисляме днес термина култура. Най-често употребяваните са *късна модерност* и *постмодернизъм*. Ще използвам и двата: първият възприемам по-скоро като времеопределящ, а вторият – не толкова като „хронологически след“, а като нагласа на мисленето, като *ново* тълкуване и разбиране на *модернизма*, като негова *ре-интерпретация*. Както го определят Мас`уд Заварзаде и Доналд Мортън⁸, цитирани в есето „Постмодерни концепции за музикалното време“⁹ на Джонатан Крамер: „Тези, които се противопоставят на подобна прогресивна, линейна представа за историята и вярват, че историята е сама по себе си проблематичен въпрос (тъй като това е само представяне ...), разглеждат "(пост)" като знак за „прочит“, „тълкуване“, и „текстуалност.“ За тези (пост)модернизъм би означавало пре-прочитане или текстуализация на модерността...“¹⁰.

Най-общо за начало на модерното време е приета епохата на Европейското просвещение. То се свързва условно с издаването през 1637 г. на "Разсъждение за метода" („Discours de la méthode“) на Рене Декарт или през 1687 на „Математически

⁷ **Senatus Populusque Romanus** – Сенатът и народът на Рим и мисленето му като exercitus – множество, imperium – върховна власт, populus liber – свободен народ.

⁸ **Zavarzadeh, Mas`ud, Morton, Donald.** *Theory, (Post)Modernity, Opposition: An "'Other'" Introduction to Contemporary Literary and Cultural Theory.* Washington, DC: Mouton de Gruyter, 1991, p. 108.

⁹ **Kramer, Jonathan.** *Postmodern Concepts of Musical Time.* Indiana: Indiana Theory Review Vol. 17/1996

¹⁰ „Those who oppose such a progressive, linear notion of history and believe that history is in itself a problematic issue (since it is only a representation ...), regard '(post)' to be a sign of 'reading,' interpretation, and 'textuality.' For these, (post)modernism would mean the re-reading or textualization of modernity“.

начала на натурфилософията” („Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica”) на Исак Нютон. В музиката като подобни основи могат да бъдат посочени написването през 1558 и публикуването през 1562 г. във Венеция на „Le institutioni harmoniche” на Джозефо Царлино, равномерната температура на Андреас Веркмайстер и написването на „Musicae mathematicae hodegus curiosus oder richtiger musicalischer Weg-Weiser” през 1686 и „Musicalische Temperatur” през 1691. Последващи стъпки са появата на първата част на Прелюдии и фуги за добре темперираното пиано от Й. С. Бах¹¹ през 1722 г. и пак през същата година (!) на „Traité de l'harmonie” от Жан Филип Рамо, последвалото го изобретяване на съвременното пиано от Кристофори през 1731 и Зилберман през 1732 – детайлното описание на срещата между великия маестро и Фридрих Велики през 1747 г. в първата биография на Бах от Форкел¹² е достатъчно интересен пример за това. Ако прибавим и написването на такива музикалнотеоретични трудове като „Gradus Ad Parnassum” през 1725 г. от Йохан Йозеф Фукс или „Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre” през 1880 от Хуго Риман или пък на „Harmonielehre” на Арнолд Шьонберг през 1922 г., ние лесно можем да си съставим картина на едни от основните белези на модерното мислене в музиката – а именно, обективизирането на производството на музикалното художествено произведение като институционализирано занимание на специалисти.

По тълкуващия Макс Вебер Хабермас именно превръщането на „разработваните от специалисти сектори в автономни”¹³ ги отцепва от потока на традицията, който продължава да се развива спонтанно в херменевтиката на всекидневната практика”¹⁴. В основата си всичко тръгва от подредеността на просвещенския разум и постепенно през годините и вековете преминава през изследването на звуковата материя, нейното класифициране, стандартизиране и най-накрая унифициране.

¹¹ Носещи достатъчно основополагащото заглавие „Добре темперирано пиано, или Прелюдии и Фуги във всички тонове и полутонове, касаещи както мажорните терци, така и минорните. За полза и употреба на жадното за учение музикално юношество, така и за забавно времепровождение на тези, които вече са преуспели в това учение; съставено и изготвено от Йохан Себастиан Бах — понастоящем на великия княз Анхалт — Кьотенски капелмайстор и директор на камерната музика”

¹² **Форкел, Й. Н.** Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerk („За живота, изкуството и произведенията на Йохан Себастиан Бах”), Лайпциг, 1802.

¹³ **Хабермас, Юрген.** *Модерността – един незавършен проект...*, с. 30.

¹⁴ **Пак там.**

Като „модерно или индустриално е времето докъм 1950–1960 година, след което следва постиндустриалното, постмодерното или хипермодерното време”¹⁵. Макар и употребен за пръв път от английския живописец Джон Уоткинс Чапман през 1870 по отношение на френския импресионизъм, по-късно от теолога Бернард Идингс Бел¹⁶ в неговия „Постмодернизъм и други есета”, като основа на философското мислене за постмодернизма се посочва "Изследване на историята" на Арнолд Тойнби. Впоследствие постмодерната теория е широко и пространно развита в текстове на Мартин Хайдегер, Жак Дерида, Мишел Фуко, Фредерик Джеймисън¹⁷, Жан-Франсоа Лиотар¹⁸, и по-късно при Ихаб Хасан в есето му „Към понятието за постмодернизъм” (Послеслов към “Разчленяването на Орфей”) от 1971 г. Впрочем, едни от най-стойностните класификации на болезните на постмодернизма дължим именно на Ихаб Хасан, а по-късно и на руско-германския музиколог, композитор и поет Валерий Брайнин-Пасек в есето му „О постмодернизме, кризисе възприятия и новой классике”¹⁹.

Как се интерпретира темата за модернизма от гледна точка на европоцентристките и неолибералните, глобалистски позиции. В едно късно свое есе, написано 30 години след *Послеслова* към “Разчленяването на Орфей” от 1971, озаглавено „От постмодернизъм към постмодерност”²⁰, Ихаб Хасан отнася към сферата на културата, по-специално литература, философия и различните изкуства, включително архитектурата²¹, термина „постмодернизъм”, а към геополитическата схема – термина „постмодерност”.

Към състоянието на първата, високата сфера той прилага термина *културна неопределеност (cultural indeterminacy)*, а към втората *технологична иманентност*

¹⁵ Богданов, Богдан. *Културата на късната модерност...*, с. 291.

¹⁶ Bell, Bernard Iddings. *Postmodernism and Other Essays*. In: *The Journal of Religion*, Vol. 6, No. 6 (Nov., 1926), 629 p.

¹⁷ Джеймисън, Фредрик. *Единствена модерност*. С.: Критика и хуманизъм, 2005, 222 с.

¹⁸ Лиотар, Жан-Франсоа. *Постмодерната ситуация*: [Електронен документ] <http://www.litclub.com/library/kritika/lyotard/postmoderne/index.htm> – Проверен на 24.05.2011 г.

¹⁹ В. Брайнин-Пасек, Валерий. *О постмодернизме, кризисе възприятия и новой классике*. – Във: Новый мир искусства (Санкт-Петербург), ноябрь 2002, с. 7. [Електронен документ] <http://www.worldart.ru/files/28.pdf> – Проверен на 24.05.2011 г.

²⁰ Hassan, Ihab. *From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context* [Електронен документ]. http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm – Проверен на 24.05.2011 г.

²¹ Ibid.

(*technological immanence*) и в резултат на съ-четаването на двете понятия неологизма *индетерманентност* (*indetermanence*).

Така в първата тенденция обединяваща е *културната неопределеност* с присъщите ѝ отвореност, дисконтинуитет, фрагментираност, плурализъм и децентрализация. Тя води към волята за мащабно коригиране на съществуващите норми, към видоизменяне на политическата, познавателната или индивидуалната психологическа организация, тоест към корекция и пре-организиране или пре-прочитане или текстуализация на модерността. Оттук и всички възможни действащи парадигми на понятията автор, прочит, публика, творба, жанр, форма и т.н. са поставени под въпрос, „съмнителни, но далеч от невалидност, преобразуващи се по множество начини”²².

Всичките тези *достатъчни* неопределености съществуват в обща среда, в отворена система на непрекъснато търсене, на приспособяване към променящите се условия на живот. Променящи се, но при всяко положение опиращи се на постоянното разпръскване и разпространение на технологиите. Това е и втората тенденция според Хасан – *иманентностите* (*immanences*), означаващи нови типове способности на човешкия разум, изразени чрез „обобщаването чрез символи, все по-голямото и по-голямо намесване в природата, действащото чрез неговите собствени абстракции и проектирането на човешкото съзнание до крайните точки на космоса”²³. И всичко това в епоха на все по-голямо и свободно придвижване на индивидите – *транслокалност*, която коригира и предизвиква до краен предел установени структури и привички на изградени във вековете общности от *модерен* тип, възможността за битуване в различни по-малки или големи общности, съприкосновението и потапянето в различни култури, необозримия брой случвания на истории и възможности – естествено и в реално време, чрез медиите, а понякога и заради тях, взаимодействието и съ-поставянето с изкуствения интелект, мулти-модулните среди и типове на мислене, все по-голямото проектиране на въздействието на технологиите върху нашите възприятия.

Така, изхождайки от изложеното по-горе, а и от тезите на Хасан, ние можем, от една страна, да съставим *картина* на основните характеристики на постмодернизма в музиката от периода след края на 50-те години на XX век, започвайки от първичните прояви на индетерминираност и отвореност – проблемите за стабилността и

²² Ibid.

²³ Ibid.

мобилността на формата поставени като проблем още от Кейдж и Булез, произтичащите от тях невъзможности процеси и процедури на мислене в музиката да бъдат възприемани, описвани, класифицирани, изразявани или характеризирани по познатия до тогава начин и породените от това възможности за дефинирания от Велш *фундаментален плурализъм*, като ключ към разбирането на музиката в съвременния контекст.

Тази картина е подпомогната и от едно от основополагащите по темата есета „Произход и природа на музикалния постмодернизъм”²⁴ на американския композитор и теоретик Джонатан Крамер, с дефинирането на *постмодерната нагласа* (*the postmodern attitude*) приета като състояние, готовност за съотнасяне на мисленето на автора, на изпълнителя, а и на публиката към модернизма – а оттук и ясното разграничаване на антимодерно и постмодерно мислене, въпроса за *единството, интертекстуалността* (разбирана по Юлия Кръстева с присъщата ѝ придаваемост на кодове) и *еклектиката*, и накрая тезите за *цитата* и *съотнасянето*. В есето си, освен прочутото изброяване на специфичните белези на музикалния постмодернизъм, Крамер цитира основни творби и автори представители на постмодернизма в музиката включвайки *Синфонията* (*Sinfonia*) на Лучиано Берио, *Симфония № 1 (Первая симфония)* на Алфред Шнитке, *Симфония № 3 (Symfonia pieśni żałosnych)* на Хенрик Миколай Гурецки, *Техилим*²⁵ на Стив Райш и др.

Така както е представено и разгледано по дефинициите на Хасан, макар и не така обстойно анализиран и обговорен както при литературата или архитектурата, в музикалното изкуство постмодерното мислене наистина доведе до „волята за мащабно коригиране” на съществуващи специфични и присъщи норми, процедури и практики, до видоизменяне на културната, теоретичната и индивидуалната творческа организация, както на авторите, така и на изпълнителите и публиката.

Оттук и от такава гледна точка можем да разглеждаме изказаната по-горе теза за *ре-интерпретация* на *модерното* музикално мислене, но при една важна уговорка.

²⁴ **Kramer, Jonathan.** *The Nature and Origins of Musical Postmodernism.* – In: *Postmodern Music /Postmodern Thought*, edited by Judy Lochhead and Joseph Auner, New York: Routledge, 2002, Pp. 13–26

²⁵ **Tehillim** е творба на Стив Райш, написана през 1981 г. за четири женски гласа и камерен ансамбъл от 19 изпълнители по 19, 34, 18 и 150 Псалми. Позволявам си да въведа възможна коректна транскрипция на името на Стив Райш/Райк, което дълги години се произнася на български като *Райх*, въпреки ясния етимологичен еврейски произход на името му, подобно на Джордж Крам, който е побългарен като Кръмб, при буквално фонетично спелиране на имената и на двамата автори.

Оставайки и опирайки се само върху разглеждането на тенденцията на *културната неопределеност* с присъщите ѝ качества²⁶, музикалното мислене би попаднало лесно в капана на тавтологията. То можеше да се потопи в превръщането на *интертекстуалността* от нещо присъщо, от нещо от което мисленето не може да избяга (по Барт и Дерида) в елементарен клиширан похват, изкуствено посредничество и произволно придаване на смисли и хаотична употреба на познати знаци. То можеше да превърне *фундаменталния плурализъм* в безстилие, умишлената еkleктика в кич. Цялата процедура можеше да тръгне в посоката на разбиране на ре-организирането, пре-прочитането и най-вече на *ре-интерпретирането* на *модерността* в елементарно пренареждане и нова употреба на познати дадености.

Всъщност, в съвременен контекст има пределно ярки примери за това. В този аспект отношението към и „употребата“ на същността на музиката днес може спокойно да ни насочи към горе упоменатите песимистични прогнози. Така погледнато комерсиалната употреба на музикалния звук тръгва от простото му свеждане до суровина, преминава през „осмислянето“ му като лого, опаковка, рекламен продукт или при предназначенията за масова употреба творба в ролята на преоценена стока. В най-добрия случай музиката служи за фон на предаване или има крайно подчинена роля в една или друга форма на сценична, филмова или телевизионна *продукция*.

Ежеминутното налагане на клишета от всякакъв род и изхабяването на нови или стари символи или знаци от всякакъв порядък са един от признаците на съвременната епоха. Други типични примери, които не могат да бъде подминати, са забързаността, нестабилността и краткостта на създадената продукция. При такова осмисляне и правене на звука припомнянето на въвеждащите стихове на „Скалата“ от Т. С. Елиот не е необосновано: „*Къде е животът, който изгубихме в живеенето?/Къде е мъдростта, която изгубихме в знанието?/Къде е знанието, което изгубихме в информацията?*”²⁷.

При започналото цитиране припомнянето на мисълта на един друг поет ни дава обаче различна гледна точка. В своето знаменателно слово, произнесено през 1989 г. в Дартмът Колидж и озаглавено „Възхвала на скуката”²⁸, Йосиф Бродски изказва теза, която блестящо изявява тезата на Хасан за *иманентностите*: „.....до 2000 година например ще станем свидетели на такова културно и етническо преразпределение, че

²⁶ Отвореност, дисконтинуитет, фрагментираност, плурализъм, децентрализация.

²⁷ *Where is the Life we have lost in living?/Where is the wisdom we have lost in knowledge?/Where is the knowledge we have lost in information?* Томас Стърн Елиот, *Скалата* (1934)

²⁸ **Бродски, Йосиф.** *Възхвала на скуката.* – Във: *За скръбта и разума.* С.: Факел експрес, 2003, с. 92–100.

схващането ви за човешкия род, към който се числите, ще бъде поставено на изпитание”²⁹.

Осмислянето на музикалните дадености и съществуването им в глобална обща културна среда, наличието на транслокалните отворени системи, непрестанното търсене, обновяване на мисленето и приспособяване към постоянно променящите се условия на живот ни отправя към втората тенденция на Хасан, към иманентността на технологиите, към новите способности на разума, към едно ново състояние на мислене и правене на музиката. Това е разбирането на *ре-интерпретацията* на модернизма в схемата на *постмодерността*, но вече не като *пренареждане* на дадености, а като ново осмисляне и развиване на изходни данни. До отгласкването на музикалното изкуството от традиционния речник от изразни средства, до намирането на изходна гледна точка, която е извън музикалното творчество. Според Херман Брох мисленето на такъв тип творец ще „...придобива друг, по-висш смисъл, отколкото при всички останали, по поведение той е по-сроден с учения поради общия им стремеж да обхванат света като цяло, макар че във всичко си остава творец и абстракционизмът му го родее преди всичко с мита и тази отлика е твърде съществена”³⁰.

Оттук, преодолявайки страха от глобалния *звук* *потоп* и изоставяйки травматичния песимизъм за абсолютната липса и дълбоката криза на идеи, можем да *мислим ре-интерпретирането на звука* (на работата със звука) в няколко посоки. Първо, от гледна точка на нова, обогатена от досега с други изкуства (а и науки) сетивност. В този смисъл звукът е един вид посреднически слой, той е израз на универсални звукови модели, които отправят музикалната мисъл към ново осмисляне на прасимволи и универсалии – и така се преодолява абсолютната непригодност и изхабеност на днешния символен език.

Второ, отношението към звука може да бъде разглеждано като типологична черта на отделния творец.

Трето, *ре-интерпретирането* може да бъде ново отношение на *езика на музиката* към веществената реалност в различните изкуства, съпоставяйки го например с езика на живописиста или с този на думите – да си припомним идеята за ново осмисляне

²⁹ Пак там, с. 93.

³⁰ Брох, Херман. *Мит и стил на зрялата възраст*. – Във: *Песента на Нерон*. С.: Народна култура, 1984, с. 194.

на взаимното сродство между музиката и *artes dicendi* а именно едно към връзките с реториката и значението на нейните доктрини в музиката.

Четвърто (но не и последно по значение), тази вече толкова обговорена дотук *ре-интерпретация* може да се основава на търсенето и намирането на нови пътища на функциониране на изброените възможности от гледна точка на извъневропейски традиции и практики.

Така и при такива изходни точки бих започнал своето изложение, което има като най-основни цели да изясни, разгледа и изследва тези възможности за ре-интерпретация.

ГЛАВА ПЪРВА

ПОСТМОДЕРНАТА МУЗИКАЛНА КУЛТУРА И НЕЙНОТО ДЕФИНИРАНЕ – КОНТЕКСТИ, СМИСЛИ, ДЕБАТИ

През последните тридесет години въпреки многобройните публикации³¹ и дебати, посветени на постмодернизма в различните изкуства, философия, култура или естетика, в музиката обсъждането на същностите, на социалния и културния контекст на природата и философията на постмодернизма остават не дотолкова разгърнати. И ако постмодерната теория навлиза изключително мощно даже и в сфери като математиката или хуманитарните и природните науки, то в музиката обсъждането ѝ е сведено до разглеждането на отделни въпроси или проблеми, насочени към приложението на термина и културния му контекст, или към явления, към които той би могъл да бъде съотнесен.

Все пак в световен мащаб могат да бъдат маркирани няколко основни линии на обсъждане и изследване на проблема. Първата се отнася и се занимава основно с извеждане на постмодерни аспекти в развитието на популярната музикална култура преди всичко в САЩ и Великобритания. Това са публикации на английски език, между които следва да открийм тези на проф. Ан Каплан, Дейвид Тецлаф и Андрю Гуудуйн, повод за които са стартирането през август 1981 г. на предаванията на първата в изцяло музикална телевизия MTV и разглеждането ѝ като социокултурен, медиен и музикален

³¹ Ще си позволя да припомня някои от най-важните от тях, които могат да бъдат намерени на български език – напечатани и издадени, или публикувани в мрежата: **Лиотар, Жан-Франсоа**. *Постмодерното обяснено за деца*, С.: Критика и Хуманизъм, 1993, **Лиотар, Жан-Франсоа**. *Постмодерната ситуация*, С.: Наука и Изкуство, 1996, **Джеймисън, Фредрик**. *Единствена модерност. Есе върху онтологията на настоящето*, С: Критика и хуманизъм 2005, **Хабермас, Юрген**. *Модерността – един незавършен проект*. // Критика и хуманизъм, 1991, № 3, 1991, с. 23-37, **Хасан, Ихаб**. *Към понятието за постмодернизъм (Послеслов към "Разчленяването на Орфей")*, както и такива на английски или руски език като: **Hassan, Ihab**. *From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context* публикувано в личния му сайт или **Брайнин-Пассек, Валерий**. *О постмодернизме, кризисе восприятия и новой классике*. – Във: Новый мир искусства

феномен. Втората линия или така нареченият *германски дебат* (по Йоаким Тилман³²) първоначално произлиза и се отнася преди всичко към нови тенденции в *младата* тогава германска музика и към творчеството на такива автори като Волфганг Рим, Манфред Троян и Ханс Юрген Бозе, а по-късно прераства в същностно и основополагащо за терминологията дебатиране по отношение на съвременната музикална стилистика.

Третата линия се състои от публикации на английски език от средата на 90-те години на XX век до наши дни. Това са научни изследвания и сборници, посветени най-вече на концертната практика и на съвременната *класическа*³³ музика. Като основни сред тях могат да бъдат посочени текстовете на американския композитор и музиколог Джонатан Крамер, разгледал нашироко *постмодерната нагласа* в музиката, *единството* и *интертекстуалността*, както и *еклектиката*, *цитата* и *съотнасянето* в музикален план. На Крамер дължим и прочутото маркиране на специфичните характеристики и белези на музикалния *постмодернизъм*, както и цитирането на основни творби и автори в този аспект.

В България с дебата по проблематиката на постмодернизма – от разискването на отделни аспекти или проблеми до полагането им по отношение на развитието на съвременната българска музикална култура, са свързани немалко публикации. Като начална за себе си ще посоча издадената през 1966 книга „Западни хоризонти“³⁴ на проф. д.изк. Димитър Христов със знаменателния анализ на авангарда в първата ѝ част – с българското *поставяне* (макар и тогава все още недефинирани терминологично) на редица проблеми от развитието на модернизма и постмодернизма в музиката. Ще подчертая значението на текстове на проф. д.изк. Елисавета Вълчинова-Чендова³⁵ – с основополагащи модели в разглеждането на новата българска музика и в разбирането ѝ в епохата на постмодерността, на проф. д-р Анда Палиева – разглеждащи проблеми на

³² **Tillman, Joakim.** *Postmodernism and art music in the german debate* – In: *Postmodern Music/Postmodern Thought*, edited by Judy Lochhead and Joseph Auner, New York: Routledge, 2002, p. 75–92 .

³³ В практиката на американското и английското музикознание под *contemporary classical music*, или *art music* термини, които се използват като антонимни на *popular music* се разбира музиката от периода след 1945 г., която включва пост-вебернианската музика – сериална, електроакустична, експериментална или конкретна, както и развитите след 1970 г. форми като минимализма, пост-модернизма, спектрална, пост-минимализма, саунд арт.

³⁴ **Христов, Димитър.** *Западни хоризонти. Музикален пътепис.* С.: Наука и изкуство, 1966, 379 с.

³⁵ **Вълчинова-Чендова, Елисавета.** *Новата българска музика през последните десетилетия: модели и интерпретации.* С.: Институт за изкуствознание – БАН, 2004, 327 с.

българския музикален авангард в контекста на „постмодерната ситуация“³⁶; на гл. ас. д-р Драгомир Йосифов, проф. д.изк. Клер Леви и доц. д-р Любомир Кавалджиев, публикувани в техни статии или авторски книги. Към това следва да прибавя и статии на доц. д-р Румяна Каракостова, д-р Диана Данова и други автори, публикувани в сборници като „Българското историческо музиковедие: подходи и конкретизации“ (2005)³⁷, тематичната книжка на сп. Българско музиковедие № 3-4 от 2008 (съставители доц. д-р Марияна Булева и доц. д-р Любомир Кавалджиев) и др.

Повод за първия „дебат“ е създаването на MTV и развитието на медията през първото й десетилетие. Първото предаване е излъчено в Ню Йорк на 1 август 1981 г., събота, в 12:01 ч. Започвайки впрочем с "Video Killed the Radio Star" на британската ню-уейв група The Buggles³⁸ заснето от Ръсел Мълкахи³⁹. През този първи „полуден“ на неспиралата до днес излъчванията си медия, са показани 87 видеоклипа, между които два на Пат Бенатар (2, 30)⁴⁰, три на Клиф Ричард (6, 44, 68), седем на Род Стюарт (3, 15, 26, 27, 51, 66, 77), три на Айрън Мейдън (16, 35, 79), един от най-големите хитове на Фил Колинс „In the Air Tonight“ с режисьор Стюърт Орм⁴¹ излъчен два пъти до полунощ три на The Who (4, 50, 55, 82) от които хита "You Better You Bet" два пъти – на (4 и 55) два на Дейвид Боуи (61, 83) и др. Прави впечатление, че още от първия ден започва да се налага стандартът на дължина на клиповете не повече от 3:00 – 3:30 мин, като изключение правят няколко песни измежду които „In the Air Tonight“ на Фил Колинс с времетраене 5'36" мин. или "You Better You Bet" на The Who отново 5'36"

³⁶ Палиева, Анда. *Ното Musicus между Балканите и Европа*. С.: Марс, 2006, 271 с.

³⁷ Българското историческо музиковедие: подходи и конкретизации. Сборник. Съст. и отг. ред. Е. Вълчинова-Чендова. С.: Съюз на българските композитори – секция „Музиколози“, 2005.

³⁸ **The Buggles** е английска Ню Уейв група активна от 1977 до сега, съставена от Тревър Хорн (вокал, бас китара и китара) и Джефри Даунс (клавишни, ударни). Синт-поп/Ню уейв видеото *Video Killed the Radio Star* („Видеото уби радиозвездата“) е записано на 7 септември 1979 г. за основаната през 1959 в Ямайка Island Records (понастоящем подразделение на Universal Music Group) и е техния първи сингъл.

³⁹ Режисьорът на първият излъчен видеоклип Ръсел Мълкахи (1953 г.) е известен Австралийски режисьор, автор на 10 от видеоклиповете на Британската Ню-Уейв група Дюран-Дюран, 20 от най-известните клипове на Елтън Джон, както и на дългометражни игрални филми като *Шотландски боец* (1986) или *Заразно зло: Изтребване* (2007).

⁴⁰ По ред на излъчването на всичките 87.

⁴¹ Стюърт Орм (1954), Британски филмов режисьор – Кукловодите (1994), Изгубеният свят (2002), Колдип (2005).

мин. В първите месеци на излъчванията си, MTV е достърна единствено на няколко хиляди потребители, абонати на кабелна мрежа в северната част на Ню Джърси.

Създадена като „търговски кабелен телевизионен канал”⁴², MTV се издържа от рекламодатели и се излъчва първоначално по кабел, като излъчването се включва в стандартния пакет канали предлагани от кабелните оператори. Първоначално каналът се предлага само в щата Ню Джърси, а пет години след първото излъчване достига всичките 28 милиона кабелни абонати на САЩ. И ако телевизията започва работа с актив от 20 милиона долара⁴³, при спечелени за първата година и половина едва 7 милиона долара⁴⁴, през май 1983 г. тя има подписани договори с 125 рекламни агенции за представяне на над 200 продукта. Средната дължина на един рекламен спот е от „30 до 120 секунди при цена от 1500\$⁴⁵ до 6000\$”⁴⁶.

През август 1984 г. каналът се преобразува в публична корпорация. Същата година MTV купува току-що създадения от Тед Търнър музикален телевизионен канал СМС – Cable Music Channel, и го преобразува в своя дъщерна телевизия – Video Hits One, която започва излъчванията си на 1 януари 1985 г. От 1994 досега тя се нарича VH1 – канал, който за разлика от основаващия се по-скоро на „постмодерна” видео/музикална естетика MTV (или поне както е заявено от самата телевизия), има за цел представянето преди всичко на *популярна* музика и разширяването както на зрителската аудитория, така и обхващането на различни възрастови групи.

Няколко основания поставят началните години, философията и практиките на MTV в полезрението на дебата за постмодернизма в музиката⁴⁷, новия аудиовизуален

⁴² **Kaplan, E. Ann.** *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, & Consumer Culture*. New York: Methuen 1987, p 2.

⁴³ Равностойни на днешни 48 милиона долара според Индексът на потребителските цени – ИПЦ (CPI – Consumer Price Index), или 93,8 милиона долара според индекса на БВП (GDP – Gross domestic product) . По методиката на проф. Лорънс З. Офисър и проф. Самуел Уилямсън от Илинойския университет в Чикаго <http://www.measuringworth.com/uscompare/> – Проверен на 18.06.2011 г.

⁴⁴ Равностойни на днешни 15.2 милиона долара според ИПЦ или на 29 милиона долара според индекса на БВП.

⁴⁵ Равностойни на цени от днешни 3280\$ до 13100\$ според ИПЦ 6220\$ до 24900\$ според индекса на БВП.

⁴⁶ **Kaplan, E. Ann.** *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, & Consumer Culture*. New York: Methuen 1987, p 2.

⁴⁷ През 1986 MTV заявява публично своята *постмодерна* платформа представяйки ежеседмични нощни предавания *PostModern MTV*, водени от Кевин Сийл и от създателя на неделното предаване „120 минути”

формат на предаванията, създаването на нов стандарт на малки музикални форми, понякога вкарани даже и в достатъчно строги клишета, както и широко пропагандираната от средата на 80-те „постмодерна“ естетика. Основното намерение е излъчването на *музикални видеоклипове*, представяни в ефир (на живо) от водещи – VJ (veejay), абривиатура на video jockey, дума, производна на радио термина "disc jockey"⁴⁸, "DJ" (*диджей*). Макар и идеята за синтеза между музика и филмово изображение да не е никак нов към 1981, при използването на различни термини като „illustrated song“, "promotional (promo) film" (ан.) „Musikkurzfilme“ (нем.), „vidéo musicale“ (фр.), именно новата музикална телевизия е в основата на създаването и развитието (а понастоящем и в упадък) на този така разпространен в наши дни телевизионен „жанр“.

В началото музикалните видеоклипове на MTV са промоционални представяния на големи звукозаписни компании, най-често заснети концертни изпълнения или работата по записа на песента в студиото. По-късно към това се прибавят специално заснети видеоклипове, къси филмови отрязъци (clip) с наличието на повече или по-малко конкретен сюжет или с абстрактна визия. Практика разраствала се през края на 80-те и най-вече в средата на 90-те, когато телевизията привлича известни имена от международната киноиндустрия, които създават визията към песни на дебютиращи артисти, а понякога и на най-известни изпълнители и поп или рок групи. Сред тях трябва да бъдат отбелязани великолепни некомерсиални кинорежисьори като Спайк Джонз⁴⁹, Дейвид Финчър⁵⁰; видеоартиста и фото-есеиста Мат Махурин⁵¹. Особено

VJ-я Дейв Кендал. И двете предавания имат за цел да представят некомерсиална продукция, преди всичко алтернативен рок, пънк или *ра̀нен-гръндж*.

⁴⁸ За пръв път терминът е употребен през 1935 от радиокоментатора Уолтър Уинчел по повод работата на радиоводещия Мартин Блок и въведената от него за пръв път на 3 февруари 1935 г. практика на излъчване на музикални фрагменти *clip* (изрезка) между новините по процеса по отвлечането на сина на авиатора Чарлз Линдберг.

⁴⁹ Spike Jonze (1969) – *Да бъдеш Джон Малкович* (1999), *Адаптация* (2002) – режисирал клипове като *"It's Oh So Quiet"*, *"It's in Our Hands"*, *"Triumph of a Heart"* на Бьорк;

⁵⁰ David Fincher (1969) – *Боев клуб* (1999), *Странният случай с Бенджамин Бътън* (2008), *Социална мрежа* (2010) – режисьор на хитове като: *"Bamboleo"* на Джипси Кинг, *"(It's Just) The Way That You Love Me"*, *"Straight Up"*, *"Forever Your Girl"* and *"Cold Hearted"* на Пола Абдул, *"Janie's Got a Gun"* на Аеросмит, *"Express Yourself"*, *"Vogue"*, *"Oh Father"*, *"Bad Girl"* на Мадона

⁵¹ *"Mercy Street"*, *"Red Rain"*, *"Come Talk to Me"* на Питър Гебриъл, *"Hold On"*, *"What's He Building"* на Том Уейтс.

често цитирани по отношение на развитието на „жанра“ са клиповете на Дейвид Линч⁵². Към картината на подобно изброяване можем да добавим и поканата към автора на песните на няколко от албумите на Мерилин Менсън, композитора Трент Резнър да напише оригиналният саундтрак на „Убийци по рождение“ на Оливър Стоун – 1994 и „Изгубената магистрала“ на Дейвид Линч – 1997.

В публикуваната през 1987 г. книга „Люшкйки се по часовниковата стрелка: Музикална телевизия, постмодернизъм и консуматорска култура“⁵³ Е. Ан Каплан (професор в Университета Рутгерс, Ню Джърси и Университета Стони Брук, Ню Йорк), за пръв път се заема с разглеждането на феномена *рок видео клипове*, така както могат да бъдат видени във *вече* превърнатата тогава в институция телевизия MTV, приемайки нейния *постмодерен* характер в рамките на заявяването ѝ като комерсиална, популярна институция, притежаваща уникалната специфика на *теле-визуален (televisual apparatus)*. „Под „телевизионен апарат“ аз разбирам: технологичните черти на самата машина (начина по който произвежда и препредава образи); различните „текстове“ включващи реклами, коментари и презентации;“ централното отношение на програмната схема към спонсорите, иито текстове – рекламните – които макар и спорно са *реалните* телевизионни текстове...“⁵⁴.

Каплан маркира и няколко основни проблема, които тепърва и в проекция на времето би следвало не толкова да бъдат решени, колкото изследвани, и то от научна гледна точка. Това са: формулирането и изговорът на *текста* – „кой чете отделен телевизионен текст и към кого е предназначен“⁵⁵; начинът, по който се гледа телевизия, кой *контролира* апаратурата и как тя се вписва в контекста на жилищното пространство; как е организиран потокът от програми по телевизията и най-вече *фрагментацията на преживяванията*, даже и по отношение на едно предаване или клип; каква е идеологията, която е закодирана във формата на представяне и

⁵² Дейвид Линч е автор и сценарист на „I predict“ на американската група Спаркс (1982), хита „Порочна игра“ (Wicked game) на Крис Айзък (1990), „Dangerous Teaser“ на Макъл Джексън (1992), „Копнеж“ на X Japan (1995), топ хита „Рамщайн“ на едноименната група (1996) и „Shot in the Back of the Head“ (2009) на Моби.

⁵³ Kaplan, E. Ann. *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, & Consumer Culture*. New York: Methuen 1987, 224p.

⁵⁴ Ibid., p 2.

⁵⁵ Ibid., p 3.

възприемане. Те „в никакъв случай не са „неутрални” или „случайни”, а решаващ резултат от всеобщата комерсиална структура на телевизията”⁵⁶.

Един по-сериозен аспект на проблема е и липсата на ясни граници и на какъвто и да било текстуален лимит. Наличието на едновременни и никога не свършващи, а протичащи паралелно и независимо с излъчвания клип информационни потоци от текстове, изолира зрителя и създава достатъчно шизоиден контекст. Нещо повече, *зрителят* е поставен в абсолютно пасивна позиция или както другаде Каплан цитира текстове на Пеги Фелан ⁵⁷, които интерпретират положението му като на „затворник, който гледа в изолирана и наблюдавана самота.”⁵⁸ Впрочем, Фелан е далеч по-крайна, предлагайки тезата за субстанцията на формата на новия тип performance (разбиран многозначно, като представление, забава, концерт, изпълнение, номер), като пример на абсолютна „символна кастрация”⁵⁹.

Сам по себе си, зародил се като *промоционално видео*, което следва да накара зрителя да *закупи* определен албум, видеоклипът се родее по-скоро, а и по структура и трайност с рекламите, отколкото с киното или музиката. Той визуализира унифицираното *желание* на зрителя/купувач, „...провокира своего рода хипнотичен транс в който зрителя е провиснал в състояние на незадоволено желание, но потънал завинаги в илюзията за близкото удовлетворение, което ще се предизвика от предстоящата покупка”⁶⁰. От една страна, видеоклипът е поставен в един основен, комерсиален контекст, а от друга, той следва своя собствена логика и символна и визуална интерпретация на текста – понякога даже и абсолютно несъответстващ на статуквото на телевизионната институция. За разбирането на наличието на постмодернизъм Каплан прави анализ на структурата на музикалното видео, като форма на филмово изложение. В *Rocking Around the Clock*⁶¹ тя различава пет основни

⁵⁶ *Ibid.*, p 3.

⁵⁷ **Kaplan, E. Ann.** *Whose Imaginary*. In: *Media Studies, A reader*, edited by Paul Marris and Sue Thornham, Edinburgh, 1996, p. 240

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ **Phelan, Peggy.** *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 2004, p. 125.

⁶⁰ **Kaplan, E. Ann.** *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, & Consumer Culture*. New York: Methuen 1987, p 12.

⁶¹ *Ibid.* p 57.

форми на музикалното видео – романтично, социално осъзнато, нихилистично, класическо и пост-модернистко.

През 1986, Лондонският *Journal of Communication Inquiry* посвещава януарския си брой 10 (1) на начална дискусия за развитието и мястото на MTV в постмодерен контекст.

Основните публикации в броя са на Дейвид Тецлаф (професор по журналистика и масови комуникации в Университета в Айова), Джон Фиске (Западноавстралийски технологичен институт) и Брайанкъл Чанг (Университет в Илиноис), както и текстове отново на Е. Ан Каплан, Маргарет Морз и др.

Контекстът, а и самото начално обговаряне на „постмодерността“ на новата медия, макар и по-късно отречени от Гудуин, са повече от интересни. Ето някои от основните мисли и тези:

✓ Телевизията постепенно се е превърнала от технологична новост и „чудо“ в домашна мебел. Мебел, която от своя страна може да бъде тълкувана като устройство/способ чрез което „екстериора нахълтва в интериора“⁶², а оттам и в същността на мисленето на аудиторията.

✓ От края на 50-те, тя може да бъде приемана като ярък пример за непрекъсващото развитието на американската популярна култура в посоката на новия постмодерен контекст. Макар и нова като формат и съдържание, MTV трябва да бъде разглеждана в контекста на подобни по формат медии като CNN, USA Today например. Те притежават подобни на музикалната телевизия присъщи постмодерни черти като „...фрагментацията, сегментирането, повърхностността, стилистичното объркване, размиването на посредничеството и реалността, колапса на понятията минало и бъдеще в момента но настоящето, издигането на хедонизма, доминирането на визуалното над вербалното...“⁶³.

✓ MTV е генератор на нова, оригинална форма в изкуството – артистичното *рок видео*, представящо съвременно, алтернативно, некомерсиално изкуство⁶⁴. Нещо

⁶² **Chang, Briankle G.** *A Hypothesis on the Screen: MTV and/ as (Postmodern) Signs*. London: *Journal of Communication Inquiry*. January 1986; 10 (1). 70-73.

⁶³ **Tetzlaff, David J.** *MTV and the Politics of Postmodern Pop*. London: *Journal of Communication Inquiry*. January 1986; 10 (1), Pp. 80-91.

⁶⁴ **Fiske, John.** *MTV: Post-Structural Post-Modern*. London: *Journal of Communication Inquiry*. January 1986; 10 (1). Pp. 74-79.

повече, продукцията на медията би могла да бъде възприемана като своего рода *хиперзнак* (Б. Чанг) – показателно явление, символ на новата култура.

✓ Според Фиске новият жанр е показателен и с изиявяването на преимуществено положение на означаващото над означаемото, отвореността на текстуалната структура, популярността ѝ сред не-конвенционално настроената публика. Културата се основава на смисли, които създават процеси, а общоприетата култура използва общоприети процеси. Класифицирането и обясняването на означаемото са център на тези процеси. Получава се парадокс, в който означаемото е и процес и продукт на общоприетата култура.

✓ Рок музиката и рок културата възстава срещу означаемото и дава превес на означаващото. Тя поставя усещането над възприятието, тялото над разума, удоволствието над идеологията. MTV изразява наслада и „удоволствие от пост-структуралното“⁶⁵.

✓ MTV се превръща в съпротива спрямо конвенционалната телевизия, съпротива срещу натрапването на чужди, преди всичко търговски, капиталистически идеологии в съзнанието на зрителя. В рямките на едно постмодерно мислене „дали популярна означава харесваща-се-на-много-много-хора или на-народа? Тези два смисъла противопоставят ли се?“⁶⁶.

Това начално говорене маркира конструирането на MTV естетиката на основата на постмодерното развитие и преливането на идиоми, практики и дискурси и стилове. На първо място това е отказът от приемането на каквито и да било граници между високото изкуство и популярната култура; изоставянето на големия *наратив* може да бъде асициирано с наложените времеви параметри за дължини на клиповете и почти сюрреалистичната естетика на повече от клиповете (независимо вторичното им класифицирано според сюжет по Каплан); специално се отбелязва новия тип програмни схеми и формати⁶⁷ на предаванията – резултат от развитието на социални, икономически и културни процеси в САЩ и Европа. MTV избягва предавания организирани около традиционни наративни режими и ги заменя с дълги, непрекъснати предавания произвеждащи нестабилен текст и нестабилен смисъл. Заемането на

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Под **формат** по се разбира пакета от информация и ноу-хау, който увеличава адаптивността на едно предаване на друго място и време. Moran, Albert/Malbon, Justin. *Understanding the global TV format*. Bristol: Intellect Books, 2006, p 6.

текстове преобладаващи в други предавания или клипове на MTV може да бъде разглеждано като форма на „интертекстуалност“, която заедно с видео „пастиша“ замъгляват историчността и хронологичните различия и превръщат понятията преди-сега-след в звуково-визуални потпури с неизменно и неподлежащо на развитие тук-и-сега. Така по Каплан става възможно и приемането на MTV като основен пример на шизоидно изоставяне на традиционния либерален и хуманистичен дискурс⁶⁸, на създаването на нихилистична и аморална културна вселена по подобие на „По-малко от нула“ на Брет Истън Елис или „Синьо Кадифе“ на Дейвид Линч, на генерирането на песимистични диагнози за реалността, тук-и-сега, на основата на разрушаването или изоставянето на политическото и социалното⁶⁹, на приемането че постмодерната естетика представлява и е, нова форма на социален протест⁷⁰.

Именно през тези първи години вплитането на рок музиката в чисто *телевизионния апарат* довежда според Каплан и до най-драстичните изменения по отношение на предишните формати в рока. Имайки корени в джаза и блуса, „...не е учудващо, че рок музиката има традиционно (и най-вече след 60-те) въплъщение в либералните или леви хуманистични позиции... ”⁷¹. Позиции, които постепенно отстъпват място на друг тип модели на мислене и отвеждат рок музиката в посока, достатъчно различна от началната. Спектърът на новия *рок-дискурс* е различен, много често почти шизоиден, оттласкващ се надалеч от началната форма на явен социален протест, лутащ се по скоро в гората на визионерските игри и забравящ абсолютно своята музикална „субстанция“. Често клиповете са ярък израз за лош вкус, псевдо морал или евтини пародии, като христоматийния „нихилистичен“ видеоклип от „VOA“ (1984) на „левичаря“ Сами Хагар – The Red Rocker, типичен пример за това – агресивен мачизъм, пошъл сюжет, нескопосано социално послание; видеоклипът на Франки отива в Холивуд – „Две племена“ с бруталния кеч-двубой между Черненко и Рейгън израз на подобна вулгарна и пошла естетика. Не са малко обаче и образците на оттласкване в

⁶⁸ **Kaplan, E. Ann.** *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, & Consumer Culture*. New York: Methuen 1987, p 52.

⁶⁹ **Tetzlaff, David J.** *MTV and the Politics of Postmodern Pop*. London: Journal of Communication Inquiry. January 1986; 10 (1), Pp. 80-91.

⁷⁰ **Fiske, John.** *MTV: Post-Structural Post-Modern*. London: Journal of Communication Inquiry. January 1986; 10 (1). Pp. 74-79.

⁷¹ **Kaplan, E. Ann.** *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, & Consumer Culture*. New York: Methuen 1987, p 52.

друга, далеч по креативна посока – клипът “Language is a Virus” на Лори Андерсон оттласква мисленето в посоката на арт музиката и при всяко положение далеч не е вече рок. Впрочем Андерсон, която през 80-те и 90-те години на XX век е един от ярките представители на генерацията, провокира „съществуващите противоречия в американската култура”⁷².

Едно обаче е ясно и видно – взаимодействието на рок музиката с телевизията довежда до фаталното за все още младия стил объркване, попадане в клопката на мултипликацията и тафталогията на времето, в неспазването на подигравателната идея на Бродски към *всички* – „... вие самите да станате творци”⁷³, а оттам, и както вече е известно, до превръщането ѝ в поредната суровина на масовата култура, в търговски продукт, за съжаление вече с изтекла давност.

С няколко станали вече хисторични текста, наречени „Танцувайки в завода за развлечения: Музикалната телевизия и популярната култура”⁷⁴ (1993), „Фатално объркване: MTV общува с постмодерната теория”⁷⁵ (1993) и „Популярната музика и постмодерната теория”⁷⁶, Андрю Гудуин представя може би най-интересните заключения по отношение на релациите на музикалната телевизия и популярната музика с постмодерната теория в рамките на динамично развиващия се социокултурен контекст.

Основните възражения на Гудуин към изложените по-горе възгледи от Тецлаф, Фиске и Каплан по отношение на „постмодерното” мислене и дефиниране на MTV и на представяната от нея продукция са следните:

⁷² **Вълчинова-Чендова, Елисавета.** *Музикалният стил на постмодернизма като изследователски контекст. За няколко концептуални въпроса.* Във: *Българското историческо музикознание: подходи и конкретизации.* С.: Съюз на българските композитори – Секция „Музиколози”, 2005, с. 156-176.

⁷³ **Бродски, Йосиф.** *Възхвала на скуката.* – Във: *За скръбта и разума.* С.: Факел експрес, 2003, с. 93.

⁷⁴ **Goodwin, Andrew.** *Dancing In The Distraction Factory: Music Television and Popular Culture* London: Routledge, 1993, 264 p.

⁷⁵ **Goodwin, Andrew.** *Fatal Distractions: MTV Meets Postmodern Theory.* In: *Sound and Vision The Music Video Reader*, edited by Simon Frith, Andrew Goodwin, and Lawrence Grossberg. London: Routledge, 1993, Pp. 37-56.

⁷⁶ **Goodwin, Andrew.** *Popular Music and Postmodern Theory,* In: *Postmodern Arts*, edited by Nigel Wheale. London: Routledge, 1995, Pp. 80-100.

→ *обърканият* контекстуален прочит на взаимовръзките между филмовата теория и музикалното видео изразено най-вече в прекомерно визионерство и почти абсолютно negliжиране на музиката като компонент;

→ практическото *обезсмисляне* на текста – в смисъл на класическата му връзка с мелоса и неговото подчиняване на чисто текстови и поетични похвати, а освен това разгледан и като „поетика”, и като поднасяне в контекста на една комерсиално-информационна шизоидна реалност;

→ оттук и абсолютното неразбиране и непрофесионално отношение към пастиша и колажа;

→ изместването на смислите и не-полагането на музикалния клип в реалния контекст на поп музиката.

Гудуин намира и отстоява в анализа си като емпирично грешни някои от заключенията в горепосочените публикации на Тецлаф, Фиске и Каплан. Още от началото на своето формиране като медия – а това става едновременно с формирането на постмодерните теории в музиката, със своята продукция и програмни схеми MTV на практика рязко се противопоставя като идея на постмодерните характеристики и теории.

Естетиката на MTV и на телевизията като 24-ови медии е основано на създаването на продукт за масовата аудитория и само по себе си в протекание на годините е подчинено на ре-продуциране клишета, сковани програмни схеми, рутинни практики и досадни програмни слотове. По този начин прилепеният ѝ постмодерен етикет не може да бъде приет нито *хронологично*, нито като *ре-интерпретация* – тоест като ново осмисляне и развиване на други изходни данни, практики, визии или философии. Важно основание в случая е, че по принцип не само музикалната, но и телевизията по принцип като институция не е имала своя история в епохата на *модерността*. Въздигането на термина *постмодерно видео*, а и самото музикално видео в *жанр*, в смисъла на категорийно и типологично понятие, само по себе си е също погрешно.

Даже и споменатото по-горе предаване Postmodern MTV или термините Postmodern Rock или Art Rock и като терминология и като реализация не са нищо друго освен поза. Разглеждането им като феномен е от значение за културния контекст на *постмодерна* и връзките му с популярната музика.

Воденото от средата на 80-те до началото на 90-те години предаване на MTV от Кевин Сийл и по-късно от Дейв Кендал представя пред телевизионната публика т.нар. алтернативни рок групи като The Cure, Depeche Mode, определяни също като „пост-модерни“ или представители на „новата музика“. В действителност става дума преди всичко за поредния етикет от рафтовете на музикалния пазар. Доколко декларативната реконтекстуализация на „друга музика“ при групи като гореизброените е реалност е повече от ясно. Става дума по-скоро за родова категория в рамките на *музикалните индустрии*.

Разглеждайки *визуалното прелъстяване* в естетиката на музикалната телевизия, Гудуин подчертава факта, че обикновено музикалното видео negliжира музикалната основа на клипа. „Постмодерният анализ често гледа на музикалната телевизия като на чисто визуална форма“⁷⁷. На фона на фрагментирания, квази сюрреалистичен видео дискурс обикновено протича лесно предвидима в своите мелодически и тонални ходове *песничка*, текстът на която е и лесно запомнящ се. Образува се объркано и безсмислено триединство. Така използването на рок и поп музиката и нейните текстове като пример за илюстрация на постмодерните теории дори и според Джеймисън⁷⁸ не е достатъчно уместно.

Използването на постмодерни похвати в така разглежданата музикална индустрия биха внушили паралели с постмодерното мислене, но само на повърхността. Използването на модели и различни образци в никакъв случай не може да бъде отъждествявано с подобни подходи като тези при Берио, Шнитке, Адамс или Брайърс. В случая не може и да става дума за „сериозно текстуално вплитане и резултатът е по-скоро *куха пародия*“⁷⁹, ако ли не и по-лошо, но в никакъв случай отпратка или влагане на по-дълбок смисъл. Така „цитатът“ в популярната музика се движи от пошлия намек до директната фалшификация и кражба “*fakery and forgery*”⁸⁰, до подправянето на значения от нисък порядък. Постмодерното *замъгляване* или видоизменяне на смислите

⁷⁷ **Goodwin, Andrew.** *Fatal Distractions: MTV Meets Postmodern Theory*. In: *Sound and Vision The Music Video Reader*, London: Routledge, 1993, p. 39.

⁷⁸ **Джеймисън, Фредрик** "Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism" was initially published in the journal *New Left Review* in 1984

⁷⁹ **Goodwin, Andrew.** *Popular Music and Postmodern Theory*, In: *Postmodern Arts*, edited by Nigel Wheale. London: Routledge, 1995, Pp. 80-100.

⁸⁰ **Ibid.**

чрез употреба на различни модели в популярната музика се подменя от евтини клишета, които действат краткотрайно и по-скоро търсят *ефект* отколкото *смисъл*.

Интерпретирането на понятието *структури на чувствата*⁸¹ по Реймънд Уилямс⁸² би било полезно за изясняване на социокултурния контекст на популярната музика. Очертавайки социологически и психологически материалната база на средноенното общество и формирането на американската средна класа, можем да стигнем до корените на предпоставките на постмодерната култура и връзките ѝ с популярната. Става дума за постепенното разпадане на градските центрове, за упадъка на патриархарното общество, за издигането ролята на телевизията и медиите в публичната сфера, за нарастването на значението на *употребата на свободното време* за конструирането на *индивидуална* или *групова идентичност*. Такъв поглед и отчитане на *структурата на чувствата* би дал богати възможности за историческо интерпретиране на постмодерната култура.

Обременен от своята несвързаност, многопластовост, фрагментарност, а даже и непоследователност, терминът постмодернизъм се оказва трудно приложим спрямо популярната музика. Като основа в изкуството той се разпростира обикновено в две полярни категории – от една страна, разбиран като *културен капитал*, а от друга, като *естетическа форма*. Сложности в тълкуванията, известно объркване и неясноти в тези първи години на дискутиране на проблема се получават и от тълкуването дали постмодернизмът се *проявява* и опира на иронията или на пост-ироничната *безмислена пародия*.

И в двата случая такъв същностен дебат обаче е достатъчно слаб като приложение и аргументи в полза на мястото на постмодерните парадигми в популярните жанрове. Специфичните емпирични изисквания в разбирането на популярната музика през този период се сблъскват с проблема: какво всъщност е постмодернизмът в случая – културно състояние или теоретична парадигма.

Разглеждането на популярната музика от такъв аспект би било възможно, ако ставаше дума за професионално съ-творено и о-смыслено на различни нива и в дълбочина на изразности, знаци, смисли и кодове културно творческо поле. В повечето случаи обаче става дума за достатъчно повърхностни образци, резултати от отношение, опиращо се обикновено на несъмнена музикалност и природни данни на някои

⁸¹ Ibid.

⁸² Терминът е интерпретиран за първи път от уелският писател и критик Реймънд Уилямс в неговия „A Preface to Film” (заедно с Майкъл Ором, 1954).

изпълнители и автори, но често оставащи само в сферата на първоначални хрумвания. Оттам нататък, въпреки лъскавата реализация всичко се оказва имитация, мода, лоша заемка от вече установена и изследвана в сериозната музика практика.

Не е за подценяване и фактът, че терминологично и в повечето езици тази практика на популярната и рок музиката в последно време се определя различно от установените през вековете термини композитор/композирание. На немски това е *Liedschreiben*, на английски –songwriter/songwriting, на френски auteur-compositeur/auteur-compositeur-interprète – при условие, че във всички речници такъв тип работа се класифицира като *подреждане*, съставяне (*redigér* фр.) на текст и измисляне на музика, включително и до пейоративно наложения термин *noob writers* при приемане на термина noob като „човек без качества и образование, но с високи претенции и който няма желание да се образова”.

ГЛАВА ВТОРА

ПОСТМОДЕРЕН ПОГЛЕД КЪМ НОВАТА КЛАСИЧЕСКА МУЗИКА

2.1. ЕВРОПЕЙСКИ КОНТЕКСТ

2.1.1. Общи смисли

Цитираният текст на Йоаким Тилман, публикуван в сборника от материали на Джудит Локхед и Джозеф Аунер „Постмодерна музика/Постмодерно осмисляне“, носи заглавие: „Постмодернизъм и арт музика в германския дебат“. Считам за необходимо преди разглеждането на проблемите, поставени именно в този *дебат*, да се спра на толкова използвания вече термин *арт музика*. Той е широкообхватен, използван е в съвременната лексика, отнася се до професионалната музикална традиция и има за предпоставка съвременни и напреднали структурни и теоретични подходи в *осмислянето* и *правенето* на музика. Съвременната арт музика може да бъде разбрана и разглеждана в период, който започва от средата на 70-те на XX век със залеза на модернизма. В по-широк план тя може да бъде поставена в целостта на богатата палитра от разнородни тенденции и направления, като сериализма, конкретната музика, експерименталната музика, ню-комплексити, минимализъм и пост-минимализъм, концептуализъм, полистилистика, нео-романтизъм, ню-симплисити, арт рок... Изброяването може да продължи. Подобни на термина арт музика, а понякога и разбирани в същия смисъл са и *Contemporary classical music*, *Musique savante/Musique sérieuse*, Е- Ernste⁸³ Musik, (за разлика от *Unterhaltende*⁸⁴ (U-) und funktionale⁸⁵ (F-) Musik).

За първи път терминът *art music* е употребен от Филип Таг в есето му „Анализирайки популярната музика: теория, метод и практика“⁸⁶ и коменттира *аксиоматичния триъгълник* между фолклорната, арт и популярната музика. Триъгълник, анализиран от гледните точки на *сътворяването* и *представянето* ѝ (от

⁸³ Сериозна.

⁸⁴ Популярна.

⁸⁵ Функционална – военна, църковна, театрална или филмова.

⁸⁶ Tagg, Philip. *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice*, Cambridge: CUP – Popular Music 2, 1982, p. 41.

професионалисти или непрофесионалисти), на степента на масовото разпространение, начина на съхраняване на музикалната информация, типа уседналост на обществото и степента на неговото развитие, от степента на о-съзнаване на мисленето и правенето на музиката и от отношението към авторството.

Характеристика		Фолклорна музика	Арт музика	Популярна музика
Сътворяване представянето	Предимно професионалисти			
	Предимно аматьори			
Степен на масово разпространение	Често			
	Рядко			
Начин на съхраняване на музикалната информация	Устна традиция			
	Музикална нотация			
	Звукозапис			
Тип общество	Номадско, аграрно			
	Аграрно, индустриално			
	Индустриално			
Теория и естетика	Рядко срещано			
	Обичайно			
Композитор/Автор	Анонимно			
	Авторско			

В своята книга „Кой има нужда от класическата музика: културен избор или музикални стойности” Джулиан Джонсън дефинира това взаимоотношение достатъчно афористично – „Идеята да не правиш нищо друго освен да слушаш музика за дълъг период от време е чужда на много хора”⁸⁷.

Всъщност става дума за ново осмисляне на обективизирането и поставянето в единен културен и социален контекст на субективното отношение към музиката, а оттам и степента на осъзнатото и целенасоченото отношение към самата нея. Осмисляне, довело до създаването на познатата ни вече опозиция високо–ниско.

⁸⁷ **Johnson, Julian.** *Who Needs Classical Music?: Cultural Choice and Musical Values.* Oxford: Oxford University Press, , 2002, 140 p.

В „Отмиращата музика” Каролин Бекингам коментира най-нови практики, като тези на фестивала в Брайтън, при които програмата е „разпределена в три категории: „класическа”, „модерна” и „съвременна класическа” музика”⁸⁸. Въвеждането на такъв род термини може да бъде прието като елитистка парадигма, но и противопоставящият им се анти-елитизъм попада в подобен капан.

В полза на все пак едно „йерархично”, макар и не елитистко осмисляне на множествеността от категории, термини и понятия, тя излага четири тези: за необходимостта все пак от йерархия от някакъв вид, за необходимостта от оценъчна система по отношение на културните ценности, оттам за обръщането на пирамидата на ценностите и накрая за свободата на убежденията и възможността за едновременното съществуване на различни вкусове, приемащи контекстуалните връзки между *високо* и *ниско*.

Като отправна и опорна точка за дискусиите и дебата за постмодернизма в Германия се приема знаменателната реч⁸⁹ на германския философ Юрген Хабермас, изнесена на 11 септември 1980 г. в катедралата „Св. Павел” – Франкфурт, по повод награждаването му с наградата „Адорно”. В германски контекст терминът се използва първоначално като етикет за творчеството на група от млади композитори Ханс-Юрген фон Бозе (1957), Ханс-Кристиян фон Даделзен (1948), Волфганг Рим (1952), Детлев Мюлер-Сименс (1953), Улрих Странц (1946 – 2004), Манфред Тройан (1949) и Волфганг фон Швайниц (1953) – повечето студенти или работили с Дитер де ла Мот или Дьорд Лигети, автори, окачествени от Ариберт Райман като поколение с „напълно индивидуален почерк”.

Това течение в германската музика, наричано още и *Neue Einfachheit* (нова простота), *neue Subjektivität* (нов субективитет), *Neue Innigkeit* (нова искреност), е идентифицирано като „втората вълна на германската музика след 1945” според музиколога Улрих Дибелиус⁹⁰.

Понятието *Neue Einfachheit* (на английски *New simplicity* или на френски *Nouvelle Consonance*), което се вписва в течението на постмодернизма, е маркирано от

⁸⁸ **Beckingham, Carolyn.** *Moribund music: can classical music be saved?*. Eastbourne: Sussex Academic Press, 2009, p. 23

⁸⁹ **Хабермас, Юрген.** *Модерността – един незавършен проект.* // Критика и хуманизъм, 1991, № 3, 1991, 23-37 с.

⁹⁰ **Dibelius, Ulrich.** *"Positions—Reactions—Confusions: The Second Wave of German Music After 1945,* // *Contemporary Music Review* 1995. 12:1, 13–24.

умишлено завръщане и утвърждаване на мелодичната линия, конвенционалната хармония и тоналното мислене като форми на ново целенасочено усещане за контакт с публиката. Към това течение могат да бъдат мислени също така и автори като Гевин Брайърс или Джон Адамс.

Дебатът по отношение на *новите* течения в съвременната класическата музика започва след първото изпълнение на първите четири части на *Синфония* от Лучиано



Берио, представено на 10 октомври 1968 в изпълнение на Нюйоркската филхармония и Суингъл Сингърс под диригентството на автора, както и последвалото го цялостно изпълнение на петте части, този път изпълнено в същия състав, но с Леонард Бърнстейн на пулта. В своите шест лекции, изнесени в Харвард, самият Бърнстейн определя симфонията като ярък пример на новото направление, което класическата музика поема след „песимистичната декада на шестдесетте“, като подчертава специално новото звучение на творбата: „...тоналността е навсякъде в звуковата среда на Берио...“⁹¹. Премиерата най-малкото може да бъде определена като ярко *събитие* Нюйоркската явно е, че става дума за революция в композиторската техника,

за нов етап в музикалното мислене – етап, сравним за историята на музиката на XX век може би с премиерата на „Пролетно тайнство“ през 1913 г. Това се отнася най-вече за гигантския колаж в третата част на *Синфония*-та, гениален patchwork⁹², съшил стотици

⁹¹ **Bernstein, Leonard.** *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1981, p. 423

⁹² **Patchwork n 1.** Ръководие от различни парчета плат (ковъор, възглавница); **2. прен.** Кърпеж, скърпена работа; смесица, бъркотия, мозайка, бърканица, миш-маш (от стилове и пр.); **3. attr.** Съставен от различни парчета.

фрагменти⁹³ от различни творби върху почти непрекъснато протичащото скерцо *In ruhig fließender Bewegung* – трета част от Симфония № 2 „Възкресение” на Густав Малер.

По едно странно, даже мистично съвпадение, паралелно с написването на *Синфония*-та на Берио, в Москва Алфред Шнитке сътворява своята *Симфония № 1*, (1969–1974). Втората ѝ част е замислена като сложна *полистилистична* игра, основана отново на колаж от различни творби⁹⁴ – започва с квази бароково рондо, прекъсвано отново от ходове от Малерови симфонии. Темпоритъмът на смяна на знаците е различен, звуковата атмосфера е в типичния шниткеански план и за прилика между двете творби въобще не може да става и дума. Въпреки това, самият Алфред Гариевич е принуден да дава по-късно обяснения по този повод: „Колкото се отнася до *синфонията* на Берио, аз я чух през 1969 година. Моята симфония вече беше готова като форма и полистилистичната смеска е замислена преди моето запознанство със *синфонията* на Берио. През 1968 аз написах своята *Серенада*. Тя е и един от източници на *синфонията*. Там я има и цялата тази смесица, която се наблюдава във втората част – *Скерцо*”⁹⁵.

Макар и тези две творби, цитирани не само от Крамер като първи образци на постмодерното мислене, да имат своя прототип в *Three Places in New England* на Чарлз Айвз, би могло да се приеме, че творбите на американския композитор са само предтеча на сложната плетеница от *де-фрагментирана* текстуална игра приложена от Берио и Шнитке. Игра, която, както ще стане ясно по-долу, не се основава толкова на *съ-четаването* и *компилирането* на текстове и идеи, колкото до ново, почти сродно с маркесианския магически реализъм метафорично отношение към процеса на музикалния израз.

Нов звуков етос след години на кризис⁹⁶, който *освобождава* творческото мислене на композиторите от рационалистичните окови на западноевропейското философско мислене на декартовото „*Cogito ergo sum*” и го пренася в сложната

⁹³ Най-ярките използвани фрагменти са от *Пет пиеси за оркестър* на Шьонберг, *Дафнис и Хлое* и *Валсът* на Равел, *Фантастична симфония* на Берлиоз, *Пролетно тайнство* и *Агон* на Стравински, *Морето* от Дебюси, 2-ра част на *Пасторална симфония* на Бетховен и др.

⁹⁴ При Шнитке, за разлика от 18-те основни цитирани от Берио творби, цитатите са сведени до *Пета симфония* на Бетховен, *Първи клавирен концерт* на Чайковски, *На хубавият син Дунав* на Щраус, *Траурния марш* от Втора соната на Шопен, *Смъртта на Озе* от Пеер Гинт на Григ и *Процална симфония* на Хайдн.

⁹⁵ Шульгин, Дмитрий. *Годы неизвестности Альфреда Шнитке*. — М., 1993, 109 с.

⁹⁶ Κρίσις – в смисъла на „повратна точка при боледуване”, от *krinein*.

плетеница на преносното метафористично мислене. Пзоваването ми на алюзията с Маркес и създадената пак по същото време „Сто години самота” – 1967, не е случайно – за подобно на неговото отношение към словото и израза му ще стане дума в следващите глави.

Дефрагментиране и пре-осмисляне на визии, идеи и звукови идиоми от миналото, макар и не така многопланово и комплементарно изградено както при Берио и Шнитке, намираме пак по същото време в *Musique pour les soupers du roi Ubu*⁹⁷ – 1966, и на Бернд-Алоис Цимерман – творба, изградена *само* от колажи, включващи музика от епохата на Грегорианиката през Вагнер, та чак до Щокхаузен⁹⁸. Автор, придържащ се по принцип в своето творчество към далеч по-различна от официозната дармщатска естетика, основана на първи признаци на германския „плюрализъм”, изразен в типичния за него стил *Klangkomposition* – техника на съпоставяне/противопоставяне, застъпване или съ-*шиване* на фрагменти от различни музикални стилове и епохи, определяна като плуралистичен метод на композиране, Цимерман използва същата техника и във *Photopsis* – този път обаче основана на обработка на чужд музикален материал, основан на конкретни цитати, алюзии или звукови *парейдолии*⁹⁹ по Бетховен, Скрябин, Равел и множество автоцитати.

Вероятно дълго напластяваният кризис в творческото мислене на последните години на модерна, и то най-вече в тези след 1945 г., е бил дотолкова голям, че примерите на *освобождаването* на композиторските техники и идеи, и то на различни

⁹⁷ Първото изпълнение на творбата с подзаглавие „черен балет в седем части и едно въведение” е на 31 януари 1968 от Симфоничният оркестър на Берлинското радио, диригент Рудолф Алберт.

⁹⁸ Най-често даваните примери за цитати що се отнася до Юбю са тези на „Марш към ешафода” от Фантастична симфония на Берлиоз, „Ездата на Валкюрите” на Вагнер и финалния цитат на акорда *cis – fis-g-c1* от *Klavierstück IX* 1962 на Щокхаузен изпълнен в с гигантски съпровод на ударната секция 631 пъти (вместо оригиналните 282 пъти – обозначени в началото на творбата с парадоксалните размери 142/8 в първия и 87/8 във втория последвани от 13/8, 21/8 и т.нар. наподобяваща регресия на Фибоначи поредица от звукови блокове.)

⁹⁹ Звукова илюзия, форма на описаната в психиатрията *анофения*, въведени през 1958 г. от германския психиатър Клаус Конрад в неговата „*Die beginnende Schizophrenie. Versuch einer Gestaltanalyse des Wahns*“, означава психическо явление, породено най-често от различни, неопределени или лошо дешифрирани от съзнанието слухови или визуални стимули, изразени в практиката да се виждат, чуват и намират значими и важни модели и образци или взаимовръзки в иначе произволни или неозначаващи нищо сборове от данни. Явление, доста често срещано напоследък.

нива и по различен начин, от средата на 60-те до началото на 80-те години са многобройни и многозначни.

Като първи бих маркирал въвеждането на мобилността при Кейдж, Щокхаузен, Булез или Лютославски, повратите в творчеството на Берио – *Folk Songs* – 1964, *Recital I (for Cathy)* 1972, *Концерт за две пиана и оркестър* 1973, *Un re in ascolto* – 1981-83, Бернд Алоис Цимерман – *Musique pour les soupers du roi Ubu* 1966, Пярт – *Колаж на тема В-А-С-Н* 1964, *Credo* 1968, *Tabula Rasa* и *Cantus в памет на Бенджамен Бритън* 1977, Пендерецки – започнало с *Първи цигулков концерт* 1971, *Изгубеният Рай* 1975-78 или последвалата ги *Симфония № 2 „Коледна“* 1980, Лигети – *Poème Symphonique* (за 100 метронома) 1962, *Lontano* 1968, *Continuum* 1968, *San Francisco Polyphony* 1974, *Passacaglia ungherese* 1978, *Трио за цигулка, корна и пиано* 1982), да прибавим към това и Джордж Рочбърг – със *Струнен квартет № 3* от 1972 и, или с подобната на Musicircus на Кейдж *Musik für das Ruhrfestspielhaus* на словака Ладислав Купкович. Впрочем, идеята на Купкович за паралелното изпълнение на десетки творби от различни автори разпръснати в пространството на концертната зала на Реклингхаузен е подобна на колажните практики при Берио и Шнитке, а и най-вече по реализация при Цимерман.

В такъв план е редно да бъдат отбелязани още и две основни тенденции в германската музика от началото на 70-те, маркирани от двама от водещите й автори – Карлхайнц Щокхаузен и Хелмут Лахенман. Тенденции, белязани донякъде от *инвазията* на новите идеи за индетерминираност, мобилност и алеаторното мислене, посяти от Джон Кейдж с присъствието му в Дармщат през 1958 г., накарали мнозина от младите автори да преосмислят установени в музиката модернистки практики като сериализма. Преосмисляне, довело до редица експерименти по отношение на формата и организацията и структурирането на музикалния материал, станали основа на различни пътища на мислене и стилистики в съвременната музика.

При Щокхаузен това е новият етап в творчеството му, който започва от 1970 г. с написването на *Мантра* за две пиана и електроника амплифицираща¹⁰⁰ звука чрез ринг-модулатори¹⁰¹, *Инори* 1974 за солисти и оркестър и продължава през годините с

¹⁰⁰ Впрочем, в случая терминът амплификация може да бъде разглеждана не само в технологичен аспект, но и като специфичен реторичен похват в музикалния език на Щокхаузен.

¹⁰¹ Ринг-модуляторът произвежда звук, резултантен на сбора и разликата от входните звукови данни от акустично произведения звук и звуковия осцилатор, с цел произвеждането на нови частични и хармонични тонове. Ринг-модулацията е техника на обработка на звуковия сигнал, често използван в

написването на редица творби включително седемте опери от цикъла *Светлина* 1977 – 2003. Тази тенденция, изразена в голямата трансформация на композиторското мислене на Щокхаузен, се основава на нов подход в начина на организацията на музикалната тъкан, на ново разбиране на *формата* като структура, която само по себе си е съдържание, есенция на значими смисли. Това е т.нар. от автора *формулна композиция*, която въвежда проекцията, разширението и външната мултипликация на единична мелодична *формула*, или дву- или тригласна контрапунктична конструкция, най-често изложени още в самото начало на творбата. По определението на Ян Карстад „формулата е тоталният музикален код, ръководният принцип за цялото произведение”¹⁰².

Формулната композиция е производна като идея на Шьонберговата техника, но за разлика от повече или по-малко абстрактните и трудни за слушателското възприятие структурни черти на сериализма тя се основава на добре организирана и ясно артикулирана звукова формула, организирана във всичките си музикални параметри (височина, трайност, динамика, тембър, темпо), изграждащи основополагащ знак за съответната творба. Знак, който е осмислен по отношение на *идея*, съдържание и материализирана звукова *проекция*.

Херман Конен¹⁰³ определя два основни типа *формулна композиция*:

- когато развитието и изграждането на формата зависят от проектирането и обективизирането на звуковата формула – например *Mantra* 1970, *Inori* 1974, *Jubiläum* 1977, *In Freundschaft* (1977);
- когато сами по себе си мелодиите съдържат множество специфични качества на звукови формули, но същностната идея не произхожда от използваните формули за нейната реализация – например *Азбука за Лиеж* 1972, дуета “Шума и дъжд” от *Есенна музика (Herbstmusik)* 1974, *Музика в утробата* 1975, *Арлекин* 1975, *Сириус* 1977.

творчеството на Щокхаузен още от *Gesang der Jünglinge* 1956, и по-късно в *Микстура* 1965, *Телемузик* 1966 и др.

¹⁰² Карстад, Ян. *Беше хубава като шопеновия клавирен концерт във фа-минор. Етюди за литературата и музиката*. [Електронен документ] <http://www.slovo.bg/old/litvestnik/127/lv0127004.htm> – Проверен на 22.07.2011 г.

¹⁰³ Conen, Hermann. *Formel-Komposition: Zu Karlheinz Stockhausens Musik der siebziger Jahre*. Mainz: Schott's Söhne, 1991, 282 p.

Съвсем различни са подходът и трансформацията при Хелмут Лахенман, който започва своята композиторска практика в руслото на пост-вебернианската сериалистична стилистика с явни заемки от поантилизма на неговия учител Луиджи Ноно. Трансформация, която подобно на тази в творчеството на Брайън Фърнихю се опитва да вдъхне жизненост в музиката на авангарда и да ре-интерпретира установените практики чрез радикално противопоставяне и интегриране на изменчиви и нестабилни, необикновени, ексцесни звукови структури и образи. В края на 60-те и началото на 70-те години той започва да използва и изследва „радикално неконвенционален инструментален почерк“¹⁰⁴, който самият Лахенман определя като „ригидно изградено отричане“¹⁰⁵ изразено в т.нар. *конкретна инструментална музика*, съдържаща в сърцевината си преднамерен отказ от установени и неоспорими стандарти на музициране. Музика, в която звуковите събития са породени и организирани така, че *идеята за и начинът по който* се произвежда звукът са по думите на автора еднакво важни с произлизащото от тях качество на акустичния резултат. „Впоследствие, тези качества като тембър, сила и т.н. не произвеждат звук заради самия него, а описват и обозначават определената ситуация: така, слушайки, вие чувате обстоятелствата, при които един звук или шумово действие е осъществено, като чувате и включените в това материали и енергии, както и противодействието, което са посрещнали“¹⁰⁶. Такава трансформация може да бъде намерена още в клавирната студия *Guero 1970*, изградена само върху звукови ефекти, произведени от дотогова с различни части на инструмента – клавиатура, струни, педали, – без произвеждане на нито един традиционен звук, в *Schwankungen am Rand 1975*, *Accanto*, в струнните му квартети *Gran Torso 1971*, с версии от 1976 и 1988; *Reigen seliger Geister 1989* и *Grido 2001*.

Анализирайки творческата среда, от днешна гледна точка появата на групата от млади германски композитори не е неочаквана, тя дори е в известен смисъл предпоставена от естествената логика на многоплановото, плуралистично развитие на процесите в сферата на съвременната германска музика в частност, от очакванията на публиката, от гледната точка на добре организиран и администриран германски

¹⁰⁴ **Feller, Ross.** *Resistant Strains of Postmodernism*. In: *Postmodern Music/Postmodern Thought*, edited by Judy Lochhead and Joseph Auner, New York: Routledge, 2002, p. 253.

¹⁰⁵ **Ibid.**

¹⁰⁶ **Musique concrète instrumentale** Helmut Lachenmann, in conversation with Gene Coleman, 7.04.2008 – Slought Foundation and Irvine Auditorium Електронен документ <http://www.slought.org/content/11401>
Проверен на 24.07.2011

музикален живот, а оттам, косвено и от пазара (концертен живот, звукозаписна индустрия, книгоиздаване), както от общите процеси в музикалната култура по света. Появата на групата може да бъде разглеждана и в контекста на консервативното и модернизираното авангардно мислене в немската музикална общност от първите десетилетия след войната, която с това си поведение и с последвалото го *фундаментално плуралистично* мислене намира формите на реакция, за да се противопоставя на масовата култура от епохата на нацизма, на репресиите към свободния изказ и музикалния авангард, на обявяването им за част от т.нар. Entartete Kunst от създадената през 1933 Reichskulturkammer и производната ѝ Reichsmusikkammer¹⁰⁷.

Така през 1974 в рамките на Музикалния фестивал в Донауешинген¹⁰⁸ е представена премиерата на *Morphonie*¹⁰⁹ 1972 за струнен квартет и голям симфоничен оркестър на тогава едва двадесет и двегодишния Волфганг Рим, в изпълнение на Оркестъра на Югозападното радио Баден Баден под диригентството на Ернс Бур. Творба, която и до днес се приема не само за емблематична за творчеството на изключително плодовития композитор, но и за повратна точка в развитието на новата германска музика.

¹⁰⁷ Оглавявана от ноември 1933 до юни 1935 г. от Рихард Щраус, уволнен по късно заради кореспонденцията му с либретиста на операта му *Мълчаливата жена* (*Die schweigsame Frau*) 1935, евреина Стефан Цвайг.

¹⁰⁸ Фестивалът е основан през 1921 от създаденото осем години преди това Дружество на приятелите на музиката (Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen) под името „Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst“ и се провежда ежегодно през месец октомври. В периода преди войната в рамките на неговите концерти са представени значителни премиери на творби от Хиндемит, Шьонберг, Берг, Веберн. В периода на нацизма от 1934 до 1945 г. фестивала е преоброзуван в казионните про-фашистки „Donaueschinger Musikfeiern“ (Донауешингенски музикални празници) или „Alte und neue Kammermusik aus dem schwäbisch-alemannischen Raum“ (Стара и нова камерна музика из швабско-алеманския регион). След края на войната, през 1950 той е възстановен под името „Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst“ а от 1971 г. носи заглавието „Donaueschinger Musiktage“. От 1949 година той се провежда в ко-операция с Оркестъра на Югозападното радио Баден Баден (Südwestfunks Baden-Baden)

¹⁰⁹ Оригинално заглавие на творбата е *Sektor IV aus „Morphonie“* (1972/73) за струнен квартет и оркестър. Трайност: ~40'. Премиера 19 Октомври 1974 Донауешинген, Волфганг Хок, Карл Щееб – цигулки, Енрике Сантяго – виола, Антон Кесмаер – виолончело1 Оркестъра на Югозападното радио Баден Баден, Диригент Ернс Бур.

Още с нея Рим заявява позициите си на един от водещите германски композитори, със собствен стил и с използването на нова, непозната звукова идиоматика, с ярък, изразителен и запомнящ се език, който го поставя едновременно както в сферата на един пост-експресионистичен и същевременно романтичен план (нерядко определян като духовен последовател на Sturm und Drang), но така и в идеите и философията на *die Neue Einfachheit*. В *Morphonie* могат да бъдат открити както късноромантичните експресивни копнежи от музиката на линията Брукнер–Малер–Берг, така и типичните за по-късния Рим осезателни масивни контури на музикалната линия, изградена в духа на гигантски орнаментирана и оцветена монодия, с рязки и сурови очертания. Макар и музиката на Рим от този начален период да не може да се разбира още като ясно осъзната проява на *новата простота*, тя може да се приеме все пак като един нов, развиващ се за времето език. По думи на автора, повратната точка в неговото мислене може да бъде търсена в началото на 80-те в търсенията му на нови, по-директни и спонтанни изразни средства.

Приема се, че повратна точка в езика и творческото мислене на Рим е *срещата* му с текста на Антонин Арто *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, резултат на която е и написването на колосалната танцова поема *Тутугури*, 1980–1982, за оркестър, хор и четец по Антонин Арто, представена в Дойче опер под диригентството на Артуро Тамайо. В бележките си към *Тутугури* Рим декларира: „...още от първия прочит на текста на Арто: поток от музика, музикално срутване...”¹¹⁰ – мигновените му спонтанни реакции и вдъхновение на автора са видни още при първия досег с музиката на поемата. Масивният звук и непосредствената примитивност са доведени до физическа осезаемост, директен резултат на хипнотичния текст и ритъм, водещи съзнанието от неуловими състояния към директен транс. „Така се случва и новата концепция за спонтанна музика. Или пък не?”¹¹¹.

Пак по същото време Рим представя първите изпълнение на камерната опера *Фауст и Йорик* 1976 (камерна опера, либрето Фритьоф Хаас, по Жан Тардьо, изпълнена през 1977 в Майнхайм от оркестъра на Бадише щатскапеле, *Якоб Ленц* 1978 камерна опера, либрето Михаел Фрьолинг, по недовършената новела *Ленц* на Георг

¹¹⁰ Rihm, Wolfgang, *Notizen zur Tutuguri-Musik*, in *Wolfgang Rihm: ausgesprochen: Schriften und Gespräche*, vol. 2, Winterthur, U. Mosch (ed.), 1997, p. 326.

¹¹¹ McGregor, Richard. *Because the drummed rhythm was seven...* [Електронен документ]. <http://www.interdisciplinary.net/wp-content/uploads/2010/10/rMcGregorpaper.pdf> Проверен на 29.07.2011 г.

Бюхнер, приемана за един образците на зараждащия се *литературен модернизъм*. Следват деветчастният цикъл *Chiffre* 1982–1988 за 18 изпълнители, операта *Die Hamletmaschine* (Хамлетмашина), 1983-1986 по Хайнер Мюлер, клавирният концерт *Sphere* 1994, *In-Schrift* 1995 за оркестър и цял ред други значими творби от колосалния списък опуси на композитора.

В плана на философските и естетическите виждания на Волфганг Рим могат да бъдат разгледани и другите автори от групата на *Neue Einfachheit/Neue Subjektivität*, като между тях съществено се открояват Манфред Тройан и Ханс-Юрген фон Бозе. Тройан (1949) е ученик по композиция на Дитер де ла Мот (1928–2010), като същевременно посещава летни курсове на които работи с Дьорд Лигети. След премиерата на първата му симфония през януари 1976, представена под диригентството на Вилхелм Килмаер и Норддойче рундфунк – ХанOVER, Тройан представя отново през 1976, този път в изпълнение на ONLP – Нант, под диригентството на Фридрих Церха, една от знаковите си творби – „Небесната архитектура” за 8 женски гласа и оркестър, инспирирана от книгата на австрийския художник и архитект Ернст Фукс *Architectura caelestis. Die Bilder des verschollenen*. Творба, която продължава стила, техниката, линията и духа на Лигети в посоката положена в *Атмосфери* и *Lontano*.

Представянето на неговата *Втора симфония* през 1978 в рамките на Музикалния фестивал в Донауешинген пак в изпълнение на Оркестъра на Югозападното радио Баден Баден под диригентството на Ернс Бур предизвиква скандал. Масивната, с ясно очертани линии и форма, импозантен брас и директни отпратки към Брукнер и Малер симфония е приета катя явна подигравка към авангарда. Тройан е окачествен като „слон в порцелановото магазинче на авангарда”, музиката му като провокация, а френската критика след повторното изпълнение на творбата на фестивала в Мец директно обявява Тройан в „неофашизъм”. Установяването на Манфред Тройан и неговата съпруга, известният театрален сценограф Дитлин Конолд¹¹², в Париж поставя нов етап в мисленето на композитора¹¹³.

¹¹² Известна с постановките си в Талия Театър и Дойче Шауспилхаус – Хамбург, в сътрудничество с Петер Палич, Юрген Флим, Хосе-Луис Гомес, и в оперния театър в Аахен на Сватбата на Фигаро и Вълшебната флейта от Моцарт.

¹¹³ Плод на този нов етап са неговите опери *Енрико* 1989 по *Хенри IV* на Пирандело (премиера на фестивала в Шветцингер 1991 под диригентството на Денис Ръсел Дейвис), *Was ihr wollt* 1997, по *Дванайста нощи* и *Както ви се харесва* на Шекспир (премиера в Bayerische Staatsoper Мюнхен, 1998 под диригентството на Михаел Бодер), *Пета симфония* 2004.

Стремежът към директен изказ и контакт с аудиторията, намирането на най-ясния звуков израз на творческия импулс (за разлика от комплицираният и преднамерен структурализъм на постсериалното мислене), опростената музикална тъкан, които могат да бъдат оприличени с една гигантски орнаментирана монодия, могат да бъдат отбелязани като специфичен идиом на само в голяма част от творбите на Тройан, но и при другите автори от неговото поколение. Прави впечатление, че в голяма част от творчеството на споменатите автори е налице осмисленото завръщане към традиционните пред-модерни форми като симфонията, симфоничната поема, сонатата, струнния квартет, един нов поглед към традиционно установените от практиката музикални състави – както в симфоничната, така и в камерната музика, и най-вече едно ново осмисляне на тоналността, често съчетавани с явни признаци на пост-експресионистично мислене.

Макар и при употребата на един по-усложнен от Тройан и Рим музикален език, основан на по-сложни семантични *игри* и сглобявания на познати звукови кодове, черти на *Neue Einfachheit* или по-скоро на *Neue Subjektivität* могат да бъдат намерени и в творчеството на Ханс Юрген фон Бозе (1953). Терминът, който е по-приложим за творчеството на Бозе е *Strukturalität*, започвайки от неговото *Струнно трио* 1978 или поемата за обой и оркестър *Други екове обитават градината* (по първата поема от *Четири квартета* на Томас Сърнз Елиът, представена за пръв път пак на Музикалния фестивал в Донауешинген) – две творби на дебютиращ двадесет и петгодишен автор, натоварени със сложно изградени значения, положени в различни структурни и семантични пластове.

По късно, през 80-те, Бозе изгражда свой собствен идиом, основан на сложни темпорални наслявявания и *съ-четавания* на черти от сериалното мислене и многопластови съпоставки на музика от различни стилове и епохи, започвайки с *Оловна нощ* 1981-1988 (кинетично действие по Ханс Хени Ян), преминавайки през операта *63: Палат на сънищата* 1989 (либрето на автора по едноименния текст на Джеймс Парди¹¹⁴, представена за пръв път от Ансамбъл Модерн на второто Мюнхенско биенале през 1990) и стигайки до една от знаковите творби на Бозе – операта *Кланица 5*

¹¹⁴ *63: Дворецът на мечтите* е сборник с къси разкази на скандалния и противоречив американски писател и поет Джеймс Парди, забранена от цензурата на САЩ, публикувана за пръв път в през 1956 г. в частно издание на автора, а година по-късно широко акламирано и представено със специален предговор в Англия от известната поетеса Едит Ситуел.

по Кърт Вонегът. Творба, представяна като емблематичен образец на музикален постмодернизъм, със сложно изградени сюжетни времеви пластове, широко употребяваната от Бозе техника на стилово копиране – *Stilkopie*, ясно осъзнат и изявен постмодерен дискурс и *ре-интерпретационно* авторско мислене.

2.1.2. Музикалнотеоретични обосновки

Една година след речта на Хабермас по времето на връчването на наградата „Адорно“ през 1981, изданието на Universal Edition – Виена, списанието *Studien zur Wertungsforschung*, ръководено от Ото Колерич, публикува в своя XIV том, озаглавен *Zur Neuen Einfachheit in der Musik*¹¹⁵ (Към нова простота в музиката), серия от статии, които могат да бъдат приети като своего рода манифест на новото поколение германски композитори. Сред тях могат да бъдат отбелязани основополагащи по проблема текстове като тези на Волфганг Рим – *Die Klassifizierung der "Neuen Einfachheit" aus der Sicht des Komponisten* (Класифициране на „новата простота“ от гледна точка на композитора), Манфред Тройан – *Formbegriff und Zeitgestalt in der "Neuen Einfachheit". Versuch einer Polemik* (Понятие за форма и стил на времето в „новата простота“. Опит за полемика), Ладислав Купкович – *Die Rolle der Tonalität im zeitgenössischen und zeitgemäßen Komponieren* (Ролята на тоналността в съвременното композиторско творчество), Иванка Стоянова – *Die "Neue Einfachheit" in der heutigen Praxis, repetitive Musik, Klangenvironsments und Multimedia-Produktionsprozesse* (Новата простота в днешната практика, репетитивна музика, звуковете среди и развитието на мултимедийните продукции), Дитер Рексрот – *Der "Neoklassizismus" in den zwanziger Jahren und die "stilistische Rückentwicklung" in der Musik der Gegenwart* (Неокласицизмът от двадесетте години и „стилистичното възвръщане“ в днешната музика)¹¹⁶.

Според Херман Данузер, професор по музикалноисторически науки в Хумболтовия университет – Берлин, един от основните европейски изследователи на постмодернизма в музиката, такива начални текстове, обсъждащи проблематиката на *Новата простота*, *Новия субективитет* или *Нео-експресионизма* – феномени, които

¹¹⁵ *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik* In: *Studien zur Wertungsforschung*, Vienna, Universal Edition (für Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz) 1981, 253 p.

¹¹⁶ Преводът на заглавията на статиите мой.

могат да бъдат разглеждани като *съответстващи* на идеите на постмодернизма и като принадлежащ негов *реквизит* – могат да бъдат разглеждани именно в светлината на дискурса на Хабермас като начална фаза на един макар и закъснял за музиката и музикознанието (не само в Германия) дебат. Този дебат може да бъде разгледан в серия от публикации в *Neue Zeitschrift für Musik* от 1988-1989, в цикли от лекции проведени в Консерваторията във Фрайбург, както и в различни конференции от периода 1990-1991, организирани от Баварската академия за изящни изкуства и Института за музикални изследвания в Грац.

По Тилман освен многобройните основополагащи публикации, този дебат е маркиран и от три значителни научни конференции, проведени в Германия през периода между края на 80-те и средата на 90 те години на XX век: “Das Projekt Moderne und die Postmoderne” (Модерният проект и постмодерна)¹¹⁷ – 1988–1989; “Moderne versus Postmoderne – zur asthetischen Theorie und Praxis in den Künsten” (Модернизъм срещу постмодернизъм – към естетическите теория и практика в изкуството) – 1990; “Wiederaneignung und Neubestimmung: Der Fall "Postmoderne" in der Musik” (Повторно усвояване и пре-нареждане: Провалът на „постмодерна” в музиката) – 1993. Нещо повече, според Данузер известната изостаналост на музиката по отношение на постмодерното осмисляне може да бъде приета и като преимущество. Преимущество, което дава възможност постмодернизмът да бъде разглеждан в основни дефиниции по отношение на културата и изкуствата, а оттам да бъдат определени и техните музикални съ-ответствия. На Херман Данузер и на неговото развитие на възгледите на философа Волфганг Велш, на Хелга де ла Мот-Хабер и на германски музикални теоретици като Улрих Дибелиус, Зигфрид Маузер и други дължим и основни философско-естетически дефиниции за музикалния постмодернизъм. Ще отбележа някои от най-важните от тях, още повече, че през годините в поредица от свои публикации и книги самият Данузер излага свои начални възгледи, които по-късно доразвива или видоизменя в интересна историческа перспектива.

Така, макар употребяван в началото като етикет за младото поколение от германски композитори – фон Бозе, фон Даделзен, Рим, Мюлер-Сименс, Странц, Тройан и фон Швайниц, и то тръгвайки от Хабермас, който разглежда *постмодернизма* като нео-традиционалистко и консервативно движение, терминът постепенно е разгледан и обговорен научно и теоретично и разширен като философска и естетическа

¹¹⁷ Преводът на заглавията на конференциите мой.

парадигма. В своята статия *Постмодернизъм в музиката: ретроспекцията като преосмисляне*¹¹⁸ германският музиколог Хелга де ла Мот-Хабер¹¹⁹ поставя няколко основни проблема по отношение на употребата на термина.

- такава идея като постмодернизма е достатъчно просторно основана, че да може да характеризира един местен, принадлежащ само на една страна феномен или на малка група от автори;
- понятието достатъчно рано е „загубило своето естетическо значение”;
- в качеството си на съставна дума, съдържаща два корена, понятието е зависимо от нашето разбиране за модернизма. Неяснотата произлиза от обстоятелството, че „това се дължи най-малкото на факта, че нашето разбиране за модернизма е толкова разнообразно, че нерядко хората се чудят дали тези които го теоретизират споделят общи културни ценности”¹²⁰;
- уместността на термина, в качеството му на *етикет* на новата епоха, е поставена под съмнение поради факта, че „непрекъснатостта (последователността) са навсякъде очевидни”¹²¹.

В свои по ранни текстове от 1987¹²² и 1989¹²³ г. Хелга де ла Мот-Хабер определя като негативни някои основни характеристики на постмодернизма на младото поколение германски композитори. Това са доведените до крайност и извънмерна употреба на *вторични музикални параметри* – темпо, динамика, артикулация¹²⁴, целещи постигането на извънмерно напрежение, достигащо до истерични ефекти, цитирането на музикални стилове от различни епохи и умишленото възвръщане към традиционните музикални форми и жанрове.

¹¹⁸ **De la Motte-Haber, Helga** In: *Postmodernism in Music: Retrospection as Reassessment*, In: *Contemporary Music Review* 12, 1995, pp. 77-83.

¹¹⁹ Хелга де ла Мот – Хабер е впрочем съпруга и на основния учител и *наставник* на това младо поколение – известния композитор Дитер де ла Мот,

¹²⁰ **De la Motte-Haber, Helga** In: *Postmodernism in Music: Retrospection as Reassessment*, In: *Contemporary Music Review* 12, 1995, p. 77.

¹²¹ **Ibid.**

¹²² **De la Motte-Haber, Helga.** *Die Gegenaufklärung der Postmoderne*, In: *Musik und Theorie*, hrsg. von Rudolf Stephan, Mainz: Shott 1987, Pp. 31–44.

¹²³ **De la Motte-Haber, Helga.** *Merkmale postmoderner Musik*, In: *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*, hg. von Wilfried Gruhn, Regensburg: Bosse, 1989, Pp. 53–67.

¹²⁴ За разлика от положения от нововиенците порядък и структуриране по отношение на музикалните редици и тембъра.

Тези идеи са поставени на коментар и критика от Зигфрид Маузер в текста му *За музикалното образование в модерно/постмодерната дискусия*¹²⁵ с оглед на факта, че изброените характеристики могат да бъдат коментирани и по отношение на Нововиенската школа. На първо място, това е наличието на богата употреба на т.нар. от Хелга де ла Мот-Хабер *вторични музикални параметри* както в творчеството на Шьонберг и преимуществено Берг, така и в музиката на пост-сериалистите. Нещо повече, употребата на традиционни жанрове и форми в никакъв случай не е чужда на модерното мислене. Възвръщането и употребата на тоналното мислене могат да бъдат приети като преувеличени модели на реставрационни тенденции в рамките на постмодерното мислене. Оттам и квалифицирането на автори и творби само заради завръщането им в тоналния контекст може да бъде прието като недостатъчно. В текста си Маузер поставя под съмнение и тълкуването на Волфганг Рим, Арво Пярт и Ладислав Купкович, заради недостатъчния плурализъм и стилистично разнообразие.

В своята първа книга – наръчникът „Музиката на XX столетие”¹²⁶ от 1984 г. Херман Данузер определя постмодернизма като *течение*, което противостои на модернизма и разграничава два негови основни потока. Първият е този на линията Пендереcki, Купкович, Рочбърг, към който ще прибавя и групата Рим, Тройан, фон Бозе. Вторият произтича от възродения американски авангард с линията Кейдж–минимализъм–медитативна музика: избягване на усложнеността на мисленето, опростяване на музикалните структури, търсене на разбираемост, възвръщане към контакт с публиката и най-вече въздържане от модернисткия субективизъм.

В рамките на началната група от публикации и първата конференция посветена на постмодернизма – „Модерният проект и постмодерна” 1988–1989 Данузер публикува в декемврийския брой на *Neue Zeitschrift für Musik* (№ 12 от 1988) статията си *Zur Kritik der musikalischen Postmoderne*¹²⁷, доразвита и представена по-късно в

¹²⁵ **Mauser, Siegfried.** *Zur Theoriebildung in der musikalischen Moderne-/Postmoderne-Diskussion*, In: *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste* 4. München 1990. Pp. 368-383.

¹²⁶ **Danuser, Hermann.** *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft), Laaber: Laaber-Verlag, 1984, 456 p.

¹²⁷ **Danuser, Hermann.** *Zur Kritik der musikalischen Postmoderne*, In: *Neue Zeitschrift für Musik* 12, 1988, Pp. 4-9.

цикъла лекции на Консерваторията във Фрайбург през 1989 година¹²⁸. В този нов текст Данузер развива предните си тези, видоизменя ги и ги основава на приемането на постмодернизма в музиката като *релационна концепция* (съ-отнасящо се разбиране за системата), зависеща от това как и какво приемаме и определяме като *модернизъм* и как осмисляме термина *пост* – дали се приема че пост-модернизма е *продължение* на модернизма или негово *прекъсване*¹²⁹.

В тесен план това съ-отнасящо приемане на *модернизма* води до разбирането му като ориентиран към *идеята* за творба, структурно и рационално организиран латентно-традиционен тип музика, а на авангарда като експериментална музика, насочена към пре-дефинирането и разрушаването на класическата концепция за творба в изкуството, която обикновено се намира в опозиция към институционалните правила. Разсъждавайки така, като пример за традиционна модерна музика може да бъде приета линията, водеща от *Лунния Пиеро* на Шьонберг до творби като *Чук без господар* на Булез. Съответно като *продължение* или *прекъсване* на модернистката традиция, тоест като постмодерен може да бъде приет целият *експериментален авангард* – линията, тръгваща от звуковите поеми на футуриста Филипо Маринети (*Zang Tumb Tumb* – 1914) или дадаиста Швитерс (*Ursonate* – 1932), хепънингите на Марсел Дюшан, минаваща през движението Fluxus¹³⁰ и концепциите на Джон Кейдж, Джордж Брехт, Тери Райли, Йоко Оно, минимализма на Райш, Глас, Адамс или Брайърс и противопоставящите се на традиционната европейска музика авангардни рок течения.

¹²⁸ **Danuser, Hermann.** *Zur Kritik der musikalischen Postmoderne*, In: *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*, hrsg. von Wilfried Gruhn, Regensburg: Hochschuldokumentationen zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Musikhochschule Freiburg, 2, 1989, Pp. 69-83.

¹²⁹ **Ibid.**

¹³⁰ Fluxus (от лат. тече) е наименование на международна мрежа от визуални артисти, музиканти и дизайнери, от началото на 60-те, известни със своите идеи за интердисциплинарно взаимодействие между различните форми на изкуството. Началото на движението има корените си в иновативните идеи на Кейдж за свободно експериментиране и неопределеност в изкуствата, за интердисциплинарни взаимодействия. Движението възниква по идея на литовския музикант и визуален артист Юргис (Джордж) Макиунас, който представя през 1961 г. в Ню Йоркската AG Gallery първите Fluxus събития, а през 1962 г. първия Fluxus фестивал в Европа. Публикуваният и у нас през 1963 г. *Fluxus Manifesto* прокламира идеите „Да прочистим на света от буржоазната болест, „интелектуалната“, професионалната и комерсиалната култура. Да прочистим на света от умрялото изкуство, имитацията, изкуственото, абстрактното, фокусническото и математическото изкуство – ДА ПРОЧИСТИМ СВЕТА ОТ ЕВРОПАНИЗМА”.

В по-широк план горното съ-отнасящо разбиране може да приеме *модернизма* като обобщаващо понятие, включващо в себе си целия спектър на новата музика – от додекафонията, сериализма и пост-сериализма и авангарда, и оттам *постмодернизма* като понятие, означаващо ре-интерпретацията на модернизма, изразена в смяната на стилистичните възгледи от страна на някои от авторите на авангарда като Пендерецки, Рочбърг, Лигети, донякъде Берио и Щокхаузен, както и в декларирането на *новата простота* от поколението на младите германски композитори.

Що се отнася до разглеждането на постмодернизма като *продължение* или *прекъсване* на модернизма, то Данузер застъпва идеята за осъзнаването му като частично продължение на стилистичните и естетическите принципи на модерното мислене, като своего рода разширение на идеите му. Обратното, прекъсването или неследването на заложените от модерна корени би означавало приемането за постмодерна на всяка една възможна музика от началото на XX век. В такова едно разбиране идеите на Пендерецки за *противопоставяне* на модернизма автоматично го поставя извън рамките на постмодерното мислене. Впрочем в по-късния си текст Данузер дава следното определение: „Ако искаме да приемем постмодернизма сериозно, като структура на съотнасяне, ние не можем повече да определяме като „постмодерни” явления от сферата на неререфлексивния „неоромантизъм” или наново разгорял се „субективизъм”, в които музикални стратегии и средства от миналото са използвани единствено еkleктично. Концертът за цигулка на Пендерецки от 1976 или ранната камерна музика на Купкович са антимодерни, но не и постмодерни¹³¹. Подобна логика може да бъде намерена и във Валдхорновото трио на Лигети, творба в която „нито пълното отричане, нито маловажните видоизменения на модернистки (принципи) могат да квалифицират творбата като постмодерна”¹³². Така постмодерни аспекти биха могли да бъдат търсени там, където е налична множественост на стиловете взаимодействия и интеграцията на фундаменталния плурализъм в композиционната идея.

¹³¹ **Danuser, Hermann**, *On postmodernism in music*, In: *International postmodernism: theory and literary practice*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co, 1997, p. 158

¹³² **Danuser, Hermann**. *Zur Kritik der musikalischen Postmoderne*, In: *Neue Zeitschrift für Musik* 12, 198S, pp. 4-9.

В следващия си текст *Musikalische Zitat- und Collageverfahren im Lichte der (Post)Moderne-Diskussion*¹³³ (Музикалният цитат и колажните процедури в светлината на (пост)модерната дискусия) – 1990, Данузер поставя въпроса за възможните тълкувания на техниката на музикалните цитати и колажи, изхождайки от начални гледни точки на Дженкс, Велш и Лиотар – а именно, „...налице ли е фундаментален плурализъм, или има единство, скрепяващо разнородните части една към друга...”¹³⁴. От такива позиции разглеждането на образци като *Синфония* на Лучиано Берио, *Musique pour les soupers du roi Ubu* на Бернд Алоис Цимерман, *Симфония № 1* на Алфред Шнитке или *Химни 1966–1967* на Карлхайнц Щокхаузен могат да бъдат разгледани амбивалентно (двойнствено). Данузер анализира някои от тези творби в текста си от 1988 и от 1990: *Юбю* на Цимерман е типичен пример за модернистско мислене, което се приближава до постмодерното; Химните на Щокхаузен – за постигнато единство между разнородните елементи, което прави творбата да принадлежи към модерното мислене; при Берио е налице единство и желание за интегриране на отделните компоненти в цялостния колаж, но плурализмът на музикални стилове, на използвани текстове и възможността за тяхното динамично модифициране „въпреки интегративния опит, води към естетиката на постмодернизма”¹³⁵. Шнитке от своя страна като автор, който прекъсва модернисткия идеал за иновативно развитие, е даван за пример като типичен постмодернист: „Шнитке работи със стилистичното цитиране по начин, който продължава традицията, но това достига до едно ново качество, дължащо се на начина на обработка на традиционните елементи”¹³⁶. Друг пример според Данузер за наличие на постмодерно мислене, основано и на тълкуването на Лиотар, е музиката на Кейдж. Оценка, свързана с избягвания от Кейдж авторитаристки маниер на единство, нещо което го поставя в типични постмодерни води.

Така основни поанти във възгледите на Данузер, служещи като маркери за определянето на модерната и постмодерната принадлежност, са, от една страна,

¹³³ **Danuser, Hermann.** *Musikalische Zitat- und Collageverfahren im Lichte der (Post)Moderne-Diskussion*, In: *Jahrbuch 4 der Bayerischen Akademie der Schönen Künste*, München: 1990, pp. 395-409.

¹³⁴ **Ibid.**

¹³⁵ **Ibid.** с. 403.

¹³⁶ **Danuser, Hermann.** *Zur Kritik der musikalischen Postmoderne* – цитиран в: **Tillman, Joakim.** *Postmodernism and art music in the german debate* – In: *Postmodern Music/Postmodern Thought*, edited by Judy Lochhead and Joseph Auner, New York: Routledge, 2002, p. 80.

наличието или липсата на *единство* между различните цитати или компоненти на колажната тъкан, предлагани като тезиси както в този текст, така и в изложените в по-ранните му текстове идеи за *дистанция* или *континуитета* по отношение на модернизма.

В следващите си два текста *Postmodernes Musikdenken – Lösung oder Flucht?*¹³⁷ (Постмодерната музикална мисъл – решение или бягство) – 1991, и „*On postmodernism in music*”¹³⁸ (За постмодернизма в музиката) – 1997, Данузер допълва изложените в предишните му текстове перспективи като се основа на предложена от него теза – естествено произлизаща от теориите на Лесли Фидлер и Карл Дженкс за настъпилите в края на 80-те години видоизменения в развитието на постмодернизма и за неговите релации спрямо модернизма. Така Данузер дефинира на два вида постмодернизъм: който заема *антимодерни* позиции и който може да бъде приеман за *днешния* модернизъм. Като пример за първия той посочва и в двата си текста Пендерецки и Купкович, а доказателствата за това намира в изразяването на пълен отказ от идеалите на рационалността и комплексното мислене, възвръщане към традиционни, романтични, дребнобуржоазни образци на мислене и възприятия, бягство от идеите на авагарда. Такъв тип постмодернизъм той нарича традиционен постмодернизъм, водещ до бягство от модерното (респективно и ре-интерпретиращото го постмодерно) мислене. Любопитното е, че в първия от двата цитирани текста той причислява и младото поколение германски композитори от края на 70-те. За втория тип, радикалният постмодернизъм – а като примери за това за него са автори като Рочбърг, Берио, Кейдж или Кръмб – той намира основания в следните основни характеристики: даване на възможност за достъпност на преобразуване на исторически елементи в контекста на двойно кодиране, сближаване и израждане на връзки в пропастта на отношението „високо–ниско” в изкуството и най-вече реабилитирането на авангардното мислене чрез постмодернизма. Това ново артикулиране на идеите на Данузер води до пре-осмислянето на по-ранното приемане на постмодерното мислене като *традиционна концепция*, намираща се в опозиция на авагарда към осъзнаването му

¹³⁷ **Danuser, Hermann.** *Postmodernes Musikdenken – Lösung oder Flucht?*, In: *Neue Musik im politischen Wandel*, hrsg. von Hermann Danuser Mainz: Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, 1991, Pp. 56-66.

¹³⁸ **Danuser, Hermann,** *On postmodernism in music*, In: *International postmodernism: theory and literary practice*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co, 1997, p. 158

като *авангарден* постмодернизъм, намиращ се в отношение на противопоставяне към традицията, включително традиционния модернизъм.

По-нататък като основни гледни точки, изложени във втория текст, на първо място могат да бъдат приемани тезите за разглеждането на *многоезицието* и *множественото кодиране* на „творбата в изкуството, по-специално от гледна точка на медиацията между „високо“ и популярно изкуство, между елита и масовата култура“¹³⁹. Според Волфганг Велш *многоезицието*, *полиструктурността* и *двойствената структурност* – както на семантично, така и на социологическо ниво, са основни, свойствени черти на постмодерната култура. „Постмодерният феномен съществува там, където се практикува фундаментален плурализъм от езици, модели и похвати, и то не просто в поредица от творби, но даже и в едно и също произведение“¹⁴⁰. И ако тази първа гледна точка може да бъде отнесена към тълкуване на *присъщи качества* на постмодернизма и негови основни характеристики, то втората, този път по Лиотар, макар по моему не така лесно приложима към музиката разглежда *постмодернизма като наследник на авангардните течения* в изкуствата. „Това, което се е случило в живописата и музиката през изминалия век, предхожда в известно степен постмодернизма, който имам предвид“¹⁴¹. Според Данузер това донякъде е в противоречие с теориите на Петер Бургер, изложени в неговата „Теория на авангарда“ тълкуващи модернизма като иманентна (даже традиционна) естетика. За него авангардът е насочен към идеята за прогреса и е интегриран в практическия опит. Впрочем, прилагането на възгледа на Лиотар е възможен след серия от тези на Данузер. „Това противопоставяне за дълго време бе основа на моите коментари в историографските ми опити да направя разграничение, в рамките на двадесети век, между музикалния модернизъм, който запазва идеята за творбата, от една страна, и експерименталния авангард, който цели разпадането на тази концепция за творба, от друга – нещо като Булез срещу Кейдж например“¹⁴².

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Велш, Вольфганг. „Постмодерн“. Генеалогия и значение одного спорного понятия. // Путь. – №. 1. – Москва, 1992. – С. 109-136.

¹⁴¹ Danuser, Hermann, *On postmodernism in music*, In: *International postmodernism: theory and literary practice*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co, 1997, p. 158 – Lyotard, Jean-Francois, *Immaterialitat und Postmoderne*, Berlin: Merve, 1985, p.30 цитиран по Welsch, Wolfgang, *Unsere postmoderne Moderne*. Oldenbourg: Oldenbourg Akademieverlag; Auflage: 6, 2002, p. 34

¹⁴² Ibid. p. 158.

2.2. АМЕРИКАНСКИ КОНТЕКСТ

2.2.1. Джон Кейдж

Поставянето на Кейдж в редиците на постмодерните композитори, нещо, което Данузер прави в няколко от цитираните по-горе текстове, подлежи на обсъждане. На първо място бих изтъкнал интерпретации към ранните (до 1989) му текстове и разбирането му за творчеството на Кейдж като постмодернистко. Зигфрид Маузер посочва, че „...докато постмодернизмът е бил идентифициран с авангарда в САЩ, Кейдж е бил осъзнаван преди всичко като авангарден феномен в Европа”¹⁴³. Разбирането си той обосновава на позоваването на характеристики, типични както за Кейдж/Фелдман така и за Булез/Щокхаузен, а именно – отричането на класическата хармония и пълният отказ от традиционалната мелодика, нов подход към организацията на звуковия материал, музикалните структури и оттам цялостната визия за музикалната форма, за принципите на мислене и техники на композиране, които (отново по Маузер) са били възприети и асимилирани от „прогресивно ориентирания европейски модернизъм”¹⁴⁴. С целия си респект към процесите, протичащи в американската култура, Маузер предлага за тях да не се употребява терминът постмодернизъм. Същото прави от своя страна отново през 1989 и неговият колега Улрих Дибелиус¹⁴⁵, коментирайки музикалния минимализъм в САЩ и по специално музиката на Стив Райш. „Улрих Дибелиус например пише, че когато нещо несъмнено ново е създадено, благодарение на нови условия, то такава музика не може да попадне в рамките на идеите на постмодернизма, даже и в случая да могат да бъдат намерени черти свързани с музикалния постмодернизъм”¹⁴⁶. Позиции, които меко казано мога да определя най-малкото като евроцентриски – даже етноцентриски.

¹⁴³ **Tillman, Joakim.** *Postmodernism and art music in the german debate* – In: *Postmodern Music/Postmodern Thought*, edited by Judy Lochhead and Joseph Auner, New York: Routledge, 2002, p. 81 цитат по **Mauser, Siegfried.** *Zur Theoriebildung in der musikalischen Moderne-/Postmoderne-Diskussion*, In: *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste* 4. München 1990. Pp. 369-370.

¹⁴⁴ **Ibid.** с. 82

¹⁴⁵ **Dibelius, Ulrich.** *Postmoderne in der Musik* In: *Neue Zeitschrift für Musik*. 150/2, 1989, Pp. 4-9

¹⁴⁶ **Tillman, Joakim.** *Postmodernism and art music in the german debate* – In: *Postmodern Music/Postmodern Thought*, edited by Judy Lochhead and Joseph Auner, New York: Routledge, 2002, p. 82.

В своите текстове Данузер ни отвежда към позоваването на текстове на Лиотар по отношение на *присъщи качества* на постмодернизма или неговите *релации* с модернизма и авангарда, позовавания на които взети по принцип са вярни и основа на по-нататъшни сериозни тези и основополагащи разработки. Що се отнася до цитирането на Лиотар по отношение на музиката на Джон Кейдж, както и в частта на причисляването му към постмодернизма, си позволявам да цитирам буквално няколко текста на Лиотар от знаменателното му есе „Музика и постмодерност”, излязло през 1996, които третират именно въпроси на музиката и освобождаването на звука, поставени в съвременен контекст и тяхната перспектива. Текст, в който няколкократно Лиотар се противопоставя както на разбирането на *музикалната творба* по принцип като модерна или постмодерна, така и на превръщането ѝ в продукт, в стока за пазарна употреба, класифициран, систематизиран и организиран по различни прищевки на модата. На първо място и по отношението на позиционирането на музикалното творчество Лиотар прави следната важна уговорка:

*„Но преди всичко, ние следва да се освободим от тази остаряла периодизация, като се обърнем към самите творби на изкуството, особено към факта, че тяхната „модерност” не извява нито едно от свойствените им качества. Тяхното приемане от съвременниците им е това, което ги определя като такива. Но това, което създава тяхната артистична стойност, е абсолютно независимо от начина на приемането им”*¹⁴⁷.

Колкото се отнася до приемането на една музикална творба или творчеството на определен автор като модерно или постмодерно, намираме следните важни тези:

*„Между Перголези и Джезуалдо, между последните кuartети на Бетховен и концертите на Чайковски, кой би могъл наистина да каже кое е в „точния смисъл” възраждащо или романтично? И когато Варез въвежда звукозаписи на пеенето на птиците или заводските сирени в своите музикални творби – е ли това модерно или постмодерно?”*¹⁴⁸.

„В тази стратегия на освобождаване на звуковата материя, би било жалко да приписваме етикета на постмодернизма или модернизма на която и да било школа. Случайните процедури, наблюдавани при композитори от течението на Кейдж водят

¹⁴⁷ **Lyotard, Jean-François.** Musique et postmodernité // Montreal: Surfaces Vol. VI. 203 1996, p.7 (прев. мой).

¹⁴⁸ **Ibid.** p 7.

към своего рода звуков минимализъм. Изкусната техника употребявана от Булез изглежда напротив обърната към мултипликациите на налаганите принуди вълху параметрите на звука. Тя събира в себе си всичките смели ходове в търсенията на Дебюси, Шънберг и Веберн, Барток, Варез и джазовите перкусии”¹⁴⁹.

Текстът на Лиотар впрочем отива далеч отвъд описанието и занимаването със собствените черти на постмодерна или класифицирането на автори, той поставя основополагащи проблеми за освобождаването на звука, за търсенето на нови пътища и процедури на мислене, нещо, на което тук ще се спра обстойно по-нататък.

Джон Кейдж, авторът който легитимира нов тип музикално мислене и процедури на организация на звуковия материал, изначално насочва своите идеи към осуетяването на установени правила на композиране. Още от края на 30-те той приема и изповядва кредото за освобождаването на звука от наративната функция придадена му от западноевропейското класическо мислене, идеите за потапянето в тишината и богатството на нейните тембри, за *спасяване* от артикулацията и музикалната форма, за прибягването до случайността и събитието, към търсенето на една друга акустична и звукова природа. Природа, заложена изначално в музиката, според неговите възгледи.

Начините на мислене и усещане за света, следвани от Кейдж, изобретяването на нови механизми на звуковото битие, на нови звукови вселени, потопени в звук и тишина, работата със случайността и шанса, потапянето в дебрите на теорията на вероятностите, непрекъснатото генериране на творчески идеи – всичко това изгражда многосъставната мрежа на креативността на един космополитен творец и изследовател. Необятните по възможности за разбиране и тълкуване разлики, които лежат под повърхността на мисленето в цялото музикално, литературно, изпълнителско или дори визуално творчество на Кейдж поставят проблеми с тълкуването им като присъщи както като модерни, така и като постмодерни. Започвайки например от *Imaginary Landscape*¹⁵⁰ No. 1 1939 за два многоскоростни фонографа с усилватели, заглушено пиано и цимбал¹⁵¹ (вдъхновен впрочем от личното присъствие на Кейдж на представления в Берлин, през лятото на 1930 г. *Фонографен концерт*¹⁵², организиран от

¹⁴⁹ Ibid. p. 9.

¹⁵⁰ Въображаем пейзаж

¹⁵¹ Считана по Джон Апелтън за един от първите образци на електроакустична музика.

¹⁵² В рамките на концерта Хиндемит представя 7 Трия за 3 Траутономиума и “Langsames Stück und Rondo für Trautonium”.

Паул Хиндемит и Ернст Тоx)¹⁵³, *Сонати и интерлюдии* за препарирано пиано 1946-1948, *Imaginary Landscape No. 4* 1951 (за 24 изпълнители на 12 радиоапарата), *Music of Changes* 1951 или *Imaginary Landscape No. 5* 1952 за магнетофонна лента използваща записи от 42 фонографа, преминавайки през метафизичността на 4'33" 1952 творба превърнала се в епитом¹⁵⁴ на отношението му към същността на звука, *Atlas Eclipticalis* 1962 (Museum Event №1 1964), *A dip in the Lake*¹⁵⁵ 1978 и стигайки до *Roaratorio*¹⁵⁶ 1979, или най-накрая до *Organ²/ASLSP As SLOW as Possible*¹⁵⁷ 1987, само това бегло споменаване на някои от тях представя други, непознати досега за композиторските практики логики, идеи, формулировки и наративи, насочва към тотален отказ от създадени норми и правила, към нов тип осъзнаване на системата от връзки и граници между обстановка, околна среда и творба на изкуството. Между автор, изпълнител и публика.

През различните периода на живота си, а и в творчество си Джон Кейдж открито проповядва възгледи, обхващащи широк спектър от необичайни философски и

¹⁵³ **Ross, Alex.** *The rest is noise. Listening to the twentieth century.* New York, Farrar, Straus and Giroux, 2007, p 365.

¹⁵⁴ **ἐπιτομή** – резюме, синтез, конспект, выпльщение на идея.

¹⁵⁵ *Потопяне в езерото* – Идеята на творбата е реализирана с посещение на 427 места, избрани на жребийен принцип в произволно избран град, за да бъдат *чути, изпълнени* или *записани* съответните обекти. Резултата е групиран в 10 групи с по 2 (Куикстеп), 61 групи с по 3 (Валс) и 56 групи с по 4 (Марш).

¹⁵⁶ *Roaratorio*, гигантският колаж от звуци от текстове на Джойс от *Бдение над Финеган*, избрани според произволно зададени провила, изговорен, път, изсъскван, изкрещан, промърморен или прошепнат от гласа на Кейдж е съчетан със фонограма, съдържаща конкретни звуци, записани в Ирландия или на други места описани в текста и ирландска музика записана в различни Дъблински пубове.

¹⁵⁷ Творбата, изпълнението на която ще продължи най-дълго в световната история, е написана за орган като вариант на предишна пиеса за пиано от 1985, изпълнението на която било от 20-70 минути. През 1985 Кейдж започва да изследва възможности за такъв тип изпълнение на творбата, която да покаже „колко най-бавно може да бъде изпълнена“. Сегашното изпълнение е плод на експериментална научна конференция, посветена на творбата, която избира тя да бъде изпълнена на първия в света орган съдържащ клавиатура от съвременен тип с 12 ноти, изграден в църквата Ст. Буркхарди в Халберщат през 1361 г. Изпълнението на творбата започва на 5 септември 2001 г., на възстановеното автоматично копие на прототипа, 639 години след изграждането на оригиналния инструмент и следва да продължи до 5 септември 2640 г. Изчисленията по изпълнението на творбата и разпределението на трайността на изписаните върку дългата 4 метра и 7 сантиметра партитура са дело на екип от учени – проф. Кристоф Босерт, д-р Андреа Дубраузки, д-р Якоб Хинц и проф. Райнер Нойгебауер наети от Фондация Джон Кейдж.

естетически идеи, простиращи се между противопоставящия се *анархизъм* и *трансцендентализъм* на Хенри Дейвид Торо и *дзен-будизма* на Дайсетц Тайтару Сузуки. Позиции, които му дават възможност да пребивава свободно и едновременно в различни социални групи или артистични среди, в привидно противопоставящи се стилистични и културни контексти, което от своя страна води до възможността за тълкуването на творчеството му в почти невъзможната творческа трихотомия¹⁵⁸ на автор, съчетаващ в себе си идеите на модернизма, авангарда и постмодерна (систематизиращ, експериментиращ, интерпретиращ).

В началото Кейдж работи и учи с Арнолд Шьонберг, който оказва изключително влияние върху младия, едва двадесет и еднагодишен композитор, който буквално го боготвори. До момента в който Шьонберг не изказва едно свое педагогическа кредо: „Целта ми при обучението ви е да направя така че да бъде практически невъзможно вие да пишете музика”. И когато той каза това аз възстанах – не срещу него а срещу изказването му”¹⁵⁹. Опит, който е може би един от началните примери за влиянието на *случайността* в живота на Кейдж. В разговорите си Ричард Костеланец той споделя раздялата си с Шьонберг: „Пет години по-късно, когато Шьонберг ме попита дали бих посветил моя живот на музиката, аз отговорих – „Разбира се”. След като работих с него около две години Шьонберг каза: „За да можете да пишете музика, Вие трябва да имате усет за хармонията”. Аз му обясних, че нямам такъв усет към хармонията. Тогава той ми обясни, че винаги ще срещам пречки, сякаш се намирам пред стена през която не мога да премина. „Тогава ще посветя живота си да удрям главата си в тази стена”¹⁶⁰.

Впрочем според Джеф Голдберг, родителят на сериализма Шьонберг дава следното мнение за студента си: „Наистина, той не е композитор, но той е изобретател – гений”¹⁶¹. Следват идеите производни на музиката на Ерик Сати, на италианския футуризм или германския дадаизъм. През 50-те това е интелектуалното сътрудничество с Пиер Булез, в резултат на което Кейдж се очертава като един от

¹⁵⁸ Във философията трихотомията се приема като разделяне на цялото на три (не задължително равни) незастъпващи се или припокриващи се общо изчерпващи се и взаимно изключващи се части, процедура на класификационно разделение, състоящо се от три, едновременно възможни пътя.

¹⁵⁹ **Kostelanetz, Richard.** *Conversing with Cage.* New York: Routledge, 2002, p. 6.

¹⁶⁰ **Cage, John.** *Silence. Lectures and writings by John Cage.* Middletown: Wesleyan University Press, 1973, p. 261.

¹⁶¹ **Kostelanetz, Richard.** *Conversing with Cage.* New York: Routledge, 2002, p. 6

водещите експериментатори и лидери на музикалния авангард. Написаните през 1951 *Концерт за подготвено пиано и камерен оркестър* и *Шестнадесет танца* (за спектакъл на Мърс Кънингам) са началото на зезинтеграцията, а като въвеждане на индетерминираността в неговото творчество може да се приеме написаната пак през същата година *Music of changes*¹⁶² за пиано, която използва произволни операции, които имат за цел образуването на някоя от 64-те диаграми на китайската И-Дзин (Книга на промените), всяка от които е израз на различно състояние на съзнанието или битието.

Всъщност малкото автори, които идентифицират Кейдж с постмодернизма, приемат, че неговото творчество оказва основен тласък в развитието на следвоенния авангард, тласък, началото на който е поставен в началото на 50-те с написването на „*Music of Changes*” и най-вече с трите исторически концерта от 1952. Първият е *New School for Social Research*, където Дейвид Тюдор представя премиерата на *Water Music*, следва *Black mountain piece* – считана за първия *хепънинг* в музикалната история, изпълнена на втория концерт в *Black Mountain College*, и накрая в рамките на третия концерт, премиерата на прословутата 4'33”.

4'33” (1952) tacet (тишина), за какъвто и да било инструмент или комбинация от инструменти. Това е пиеса в три части, по време на които не трябва са бъде произведен съзнателно нито един звук. Трайността на творбата е избрана чрез жребий, но може да бъде и съвсем различна.

Творбата е написана с конвенционална нотация на нотна хартия при темпо четвъртина = 60 – само с паузи¹⁶³. Макар и често асоциирана с философията и естетиката на Дзен будизма и сравнявана с ритуал, творбата е инспирирана от серията "White Paintings" на Раушънбърг, която той излага година по-късно през 1953 в Галерията Стейбъл на Елионор Уърд. В *Silence* на стр. 97 има следната важна бележка: *"To Whom It May Concern: The white paintings came first; my silent piece came later."* –

¹⁶² Музика на промените

¹⁶³ Трите части имат съответните фиксирани трайности: 0'30" 2'23" 1'40". На втора страница на първото издание на партитурата от Henmsr Press през 1960 г. Кейдж прави следният ебележки. „Заглавието на творбата обозначава цялостното времетраене в минути и секунди по време на изпълнение. В Уудсток, на 29 август 1952 заглавието бе 4'33" а трите части бяха съответно 0'33", 2'40", 1'20". Тя бе изпълнена от пианиста Дейвид Тюдор, който обозначаваше началото на всяка част със затваряне и края с отваряне на капака на клавиатурата. Все пак творбата може да бъде изпълнявана от който и да било инструмент или група от инструменти и да трае различно.

*John Cage*¹⁶⁴ (До всички, за които това може да се отнася. В началото бяха Белите платна; моята безмълвна пиеса се появи по-късно).

Коментирайки Белите платна на Раушенберг, Кейдж представя и едно от знаменателните си кредо за изкуството:

*„Едни от най-искрените идеи са тези, които могат да накарат някого да се разплаче.... (Белите платна улавят всичко, което може да почувташ в тях; защо ли не ги разгледах с моята лупа? Може би защото още нямах такава? Съгласни ли сте със следната теза: В края на краищата нали природата е нещо далеч по-добро от изкуството?) Къде започва и къде завършва красотата? Художникът започва там където тя свършва”*¹⁶⁵.

Може да се приеме, че от средата на 60-те, както през 70-те и 80-те години Кейдж насочва мисленето си в посоки, в които могат да бъдат намерени естетическите корени и практики на постмодерното мислене. Цялото му интердисциплинарно/синкретично творчество от музикални творби, поетични и мезостични¹⁶⁶ текстове, пърформанси или идеи за взаимно проникване между визуални обекти и преобразуването им в звуци (или обратното), което впрочем граничи с естетиката или пък изявява напълно постмодерно мислене, е коментирано по-рядко като такова от изследователите му и „в замяна на това той е идентифициран като лидер на авангарда на двадесети век”¹⁶⁷.

Самият той нерядко е възразявал срещу подобна квалификация, считайки че това е термин, който би бил по присъщ на военната наука. Себе си той определя като *експериментален* автор, като дава достатъчно ясни параметри за вижданията си за експерименталната музика в *Silence* в частта, озаглавена „*Експериментална музика: доктрина*”. Текст, в който са изложени идеи, които за мене ясно очертават и отправят

¹⁶⁴ **Cage, John.** *Silence. Lectures and writings by John Cage.* Middletown: Wesleyan University Press, 1973, p. 97.

¹⁶⁵ **Ibid.** Pp. 106-107

¹⁶⁶ Мезостици (мезо-стих, – от гр. μέσος = по средата и στίχος = линия). В свои бележки от 1971 Кейдж дава следното определение: „Мезостик означава вертикален ред, поставен по средата [на текста]: в случая името на Мърс Кънингам. (нито една буква от името[става дума за хоризонталния ред] не се появява между себе си и предшестващата я буква). Н следва да бъде правен какъвто и да било опит за изясняването на тази структура по време на изпълнението.)” **Cage, John.** *Sixty-Two Mesostics Re Merce Cunningham* In: *John Cage. Writer. Previously uncollected pieces.* New York: Limelight Editions, 1993, p. 97.

¹⁶⁷ **Perloff, Nancy.** *John Cage* In: *Postmodernism: the key figures.* edited by Johannes Willem Bertens, Joseph P. Natoli, Oxford: Blackwell Publishers, 2002, Pp. 63

признаците на *експериментирац* и *интерпретиращ* автор от гореспоменатата творческа трихотомия именно към мислене, типично за епохата на постмодернизма. Възраженията на типично мислещите в парадигмите на модернизма автори от епохата на 50-те и 60-те по отношение на експерименталната музика като самостоятелен начин на мислене или стилистика се отнасят до възприемането на експеримента като подготвителна фаза на финалното детерминиране на музикалната творба. Наистина това е естествено и валидно, когато става в рамките на доказани процедури в сериалната музика например, при която организирането на експеримента и детерминирането на идеите във финалната *форма* са в рамките на определени дадености, граници, структури и изразност, към които авторът е съсредоточил цялостното си мислене. Тогава, когато вниманието на автора е насочено към придобиване на опитност чрез „наблюдаване и чуване” на всички елементи от околната среда, при дадени свободни възможности за избор, при липса на предварително определени граници за творбата, тоест при възможността за нейната индетерминираност по всички параметри – то тогава свободата за включване на всичко *възможно* заменя практиката на изключване на елементи (поради непринадлежност към дадена система):

„...тогава терминът „експериментален” е подход, и осигуряването му е разбрано не като описание на действие, което по-късно следва да бъде оценено с понятията за успех и провал, но единствено като акт, резултатът от който е неизвестен. Тогава какво е било детерминирано?”¹⁶⁸.

Опирайки се на широко развитата идея за индетерминираността – пак в Silence в главата *Composition as process*¹⁶⁹ (Композицията като начин на действие) и нейните три раздела – I. Промени, II. Индетерминираност и III. Комуникация, както и на христоматийната класификация на Ихаб Хасан от първия му текст от 1971 година (Към понятието за постмодернизъм – Послеслов към Разчленяването на Орфей) аз бих открил немалко белези на *постмодерно* мислене в музиката/изкуствата на Джон Кейдж. На Кейдж, който се основава в началото на идеите на дадаизма, на случайността при организацията както на звуковия материал, така и на финалната разделяща, свободна/отворена форма, на анархията, на разрушаването и деконструкцията, на разбирането на творбата в смисъла на Бартовия *текст*, на

¹⁶⁸ **Cage, John.** *Silence. Lectures and writings by John Cage.* Middletown: Wesleyan University Press, 1973, p. 12.

¹⁶⁹ **Ibid.** Pp. 18 – 56

освобождаването на идеята за интерпретацията, а оттам и възможностите за различен начин... Според Чарлз Хам, един от немногото автори, които коментират постмодерната същност на мисленето на Кейдж, „...постмодерната критика ни е дала прекрасен набор от думи, които правят асоциации със стила на музиката на Кейдж: отворен, игра, разделителна, анархия, случайност, процес, споделяне, разпиляване, анти-наративна, видоизменяща се, полиморфна – качества присъщи на неговата музика, далеч преди постмодерната мисъл да изобрети своя речник¹⁷⁰. По Дейвид Патерсън всичко това представя „...композиции, които отразяват изместената, фрагментирана природа на слуховия пейзаж на двадесети век”¹⁷¹. Но дали е само това?

По Нанси Перлоф и по Хенри Сейър, опиращи се пак на *Composition as process*, индетерминираността, отвореността и свободата при изграждането на формата и театралността могат да бъдат приети като основни черти, които пред-поставят разпознаването на Кейдж като постмодернист. Според Сейър „като театралност може да бъде считана тази тенденция във визуалните изкуства, при която творбата се извява в съзнанието на зрителя по начин, различен от този, по който емпирично сме свикнали да бъде. Това е точно противоположно на идеала на модерността за изцяло извяващия се автономен обект; така театралността може би е най-всепроникващото свойство на постмодерното изкуство”¹⁷². Разбрана в този смисъл *театралността* съвпада с идеята за *постмодернизма*, модифицирайки се от автономно в *свободно* изпълнителско изкуство, разкриващо се чрез изпълнителите и публиката, превърнало се в нова медия, съчетаваща в себе си звук, образ, текст, елитна и популярна култура, случайно и фрагментирано.

Изпълнението на *Black mountain piece* от втория концерт през 1952 е типичен пример за театрализиран експериментален пърформанс, поставен в трапезарията на Black Mountain College при разполагане на изпълнителите между публиката. Не-координираното протичане на отделните събития, многозначността на случванията е съставена от достатъчно многоезични компоненти като танцуващия между столовете

¹⁷⁰ Hamm, Charles. *Privileging the Moment: Cage, Jung, Synchronicity, Postmodernism* In: *The Journal of Musicology*, Vol. 15, No. 2 Published by: University of California Press. Spring, 1997, Pp. 278-289.

¹⁷¹ Patterson, David Wayne. *John Cage: music, philosophy, and intention, 1933-1950*. . London: Routledge, 2002, p. 128.

¹⁷² Sayre, Henry M. *The object of performance: the American avant-garde since 1970*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989, 324 p.

Кънингам, стоящият между платната си Раушънбърг – изпълняващ пуснати на бърза скорост скречове на Едит Пиаф, Дейвид Тюдор – свирещ на пиано, и на малък радиоприемник, Чарлз Олсън и Ем. Си. Ричардс, четящи фрагменти от свои стихове и най-вече четящият текстове на Майстер Екхарт, Дзен Будистки текстове или фрагменти от Декларацията на независимостта Джон Кейдж. А примерите за подобна театралност през целия творчески път на композитора са много, тук бих споменал *Water Walk* 1959, *Theatre Piece* 1960, цикълът *Вариации* I до VIII (1958 – 1967), *Renga with Apartment House* 1976–1976 и др.

Всички те по своему и по доста различен начин представят нов, типичен за постмодернисткото мислене статус на музикалната творба, превърнала се от статичен обект и консервирана от музикалноисторическата практика идея в мобилно, индетерминирано и вечно изменящо се звуково/сценично събитие. От закостеняла авторова идея при Кейдж тя започва да се видоизменя в ново състояние, в нов субективен опит за изпълнителите и публиката, поставено в нови пространства, акустична среда и социокултурен контекст, преодоляващо установени граници и норми. Творба, превърнала се в събитие, осмислящо по новому своите граници, ред на структуриране и оттам порядък на възприетието. Своего рода възвръщане към античното синкретично действо, при което компонентите се само-и-взаимо-пораждат.

Така Кейдж може да бъде приет като един от първите следвоенни автори, които пре-творяват и демонстрират деконструкцията и де-стабилизацията на *означаващо-то* и *означаемо-то* в музикалната творба. Творба, превърнала се в *Текст-а* на Барт, даваща възможност на слушателя да я *породи* по нов начин, в нов порядък и смисъл. Там където комуникацията, дестинацията, *правенето* ѝ и *въз-приемането* ѝ изместват класическото ѝ битие. За да бъде възможно различното-всеки-път свързване на изпълнители/публика с идеята за осъществяване на множествените значения. Така класическият статус на творбата от *conditio sine qua non* е подменен с даването на нов статут на аудиторията – на множествено означаващо, реализиращо идеята на Барт за *новото написване* на *Текст-а*.

2.2. 2. Танцът и архитектурата

Сравнението на постмодернизма в музиката с танца или архитектурата би било показателно и наложително, и то по отношение на началния период на динамичното и разнопосочното развитие на идеите. Още повече, че както най-често се е случвало в историята на изкуствата, осмислянето на *стила* и *епохата* в музикалната теория и наука е произхождало от предшестващото им развитие в областта на архитектурата, литературата или визуалните изкуства. Така философският, естетическият или терминологичният апарат в музикалната наука е бил възприеман по аналогия, като резултат от изкристализирането му в други изкуства. Нещо, което е напълно естествено, като се отчете, че с изключение на последните няколко столетия, музиката е била винаги вокална/вокално-инструментална и съответно производна на развитието на текста и неговите стилистични похвати в поезията и литературата като естествена основа на музикалната творба, на архитектурата като предпоставка за обособяването на социалната среда и пространството за изпълнението ѝ (храмове, дворци, концертни зали) или на технологиите, като средство за производство на музикални инструменти, електроакустична апаратура, или за развитие на системите на звукозаписа. Ще се върна отново към горепосочената теза на Данузер за „известната изостаналост на музиката по отношение на постмодерното осмисляне” и за приемането на това като своего рода преимущество – нещо, което при сравнение с развитието на постмодерното осмисляне в танца и архитектурата, би показало развитието на музиката в достатъчно интересна позиция както по отношение на отделни изкуства, така и в културата въобще.

Може да се приеме, че вижданията за постмодернизма, разгледан в американски контекст, започвайки от 70-те години на XX век, протича по пътища, различни от тези в Европа. Първоначалното му обговаряне се отнася до осмислянето и класифицирането на различен брой движения в отделни изкуства – танц, архитектура, а по-късно живопис, фотография, скулптура и поезия, при едно по-късно приемане на понятието в музикален план.

Още от този начален етап според известния американски философ Ноел Карол понятието постмодернизъм функционира като *маркер за исторически стил*¹⁷³, като

¹⁷³ Carroll, Noël. *The Concept of Postmodernism from a Philosophical Point of View* In: *International postmodernism: theory and literary practice*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co, 1997, p. 92

естествено е да се приеме, че това *функциониране* е различно при различните изкуства. Функционирането на посочения *стилов маркер* се осъществява в началото на основата на разнообразни реакции, становища или позиции, отношения или интерпретации/ре-интерпретации на поставяните от модернизма парадигми.

В танца първоначално породената реакция е по отношение на *принудата и насилието* в техниката, както и в конкретната, доведена до крайност *ожесточена експресивност* (и понякога натоварена с декоративност) естетика на модерния танц от периода след 20-те години на XX век. Пътищата на развитие в случая са различни и имат своите корени в модерния танц, като развилата се от само себе си в посока на постмодернизма танцова техника и естетика на Кънингам от края на 50-те, началото на развитието на постмодерния танцов театър, провокирано от млади участници в трупата му като Стив Пакстън или Ивон Райнър, които отхвърляйки виртуозността и сложността в структурирането и фразирането в техниката на своя учител, се опират на идеята за нова форма на интерпретация, изразена в опростяването на движенията, структурите и формата, в опирането на идеите, че всяко едно възможно движение може да се приеме като танц.

През 1962 г., на 6 юли в Мемориалната църква Джъдсън на Гринуич Вилидж – Ню Йорк, е представен първият спектакъл на основаната от последователя и ученика на Джон Кейдж и Мърс Кънингам – музикантът (изпълнител/композитор) и хореографът Роберт Дън, танцова трупа Judson Dance Theater (Джъдсън данс тиатър). Програмата представя танцови творби на Стив Пакстън, Илайн Съмърс, Фред Херко, Дейвид Гордън, Дебора Хей, Ивон Райнър. Спектакъл, който може да бъде приет за знаков и за един от първите представящи зараждането на постмодерната естетика в танца.

В „Танц, модерност и култура“¹⁷⁴ Хелън Томас приема това за начален етап на развитието на постмодерния танц, в който групата млади хореографи и изпълнители, водени от Триша Браун, Стив Пакстън и Ивон Райнър, основавайки се на иновативните и експериментални идеи на Мърс Кънингам, поставят под въпрос измамните качества на разпространените тогава танцови практики, като демистифицират *модернисткия* спектакъл с подчертаната му техничност, виртуозност и екстремна експресивност, с изиявяването на *изключителността* на движенията и идеите. На негово място те въвеждат ежедневиия жест, естествените телесни движения, като основната им идея е свързана с

¹⁷⁴ **Thomas, Helen.** *Dance, Modernity and Culture : Explorations in the Sociology of Dance*, London/New York: Routledge, 1995, Pp.177-178

възвръщането на танца и тялото към първичната им природа, „...като феноменологично упражнение, при което тяхното желание е осъществяването на завръщането към основната идея на танца – „движението като движение”¹⁷⁵.

При Ивон Райнер, която е считана за пионер на минималистичния танц, подходът е основан на разглеждането на тялото като източник на неизчерпаемо разнообразие от прости и елементарни движения. Нейният начален танцов език е разработен на основно използваните повторения, схематизиране, работни задачи и игри, ежедневни рутинни движения, изпълнявани *без музика*, но при употреба на говор или шумове като ридания, сумтене, мънкане, пищене, шепот, крясък. В послеписа към текста си за „Parts of Some Sextets” в зимния брой на Tulane Drama Review Том 10, № 2 от 1965 г. Райнер излага своя *No Manifesto* (Не-манифест) за танца:

„Не на спектакъла. Не на виртуозността. Не на трансформациите, магиите и преструвките. Не на очарованието и превъзходството в имиджа на звездите. Не на героичното, Не на анти-героичното. Не на скапаните художествени образи. Не на всеотдайността на изпълнителя или зрителя. Не на стила. Не на преиграването. Не на съблазняването на зрителя посредством уловките на изпълнителя. Не на ексцентричността. Не на трогателността и развълнуването”¹⁷⁶.

От 1966 г. датират и два от знаковите ѝ минималистични пърформанса: *Hand Movie*, „танц” на ръката на Райнер на фона на сива стена, заснет от колегата ѝ Уилиам Дейвис и Трио А – танцово соло, а от 1970, спектакълът *War* (Война) за 30 изпълнители – протест срещу Виетнамската война, и *Street Action* (Улична акция) – за три колони от минувачи с черни ленти.

При Стив Пакстън началните изследвания са съсредоточени върху тялото на актьора и върху възможностите за създаване на нов тип сфери на неговото функциониране. Тръгвайки от работата с източни бойни изкуства (айки-до), при осъзнаване на тяхната философия и религиозни основи, от привнасянето на техники и естетики от практиките на социалните танци и детската игра в края на 60-те и началото на 70-те години, Пакстън създава техниката на *контактимпровизацията* – една от най-характерните форми на постмодерния танц. Техника, която пресъздава възможната

¹⁷⁵ *Ibid.* p. 177

¹⁷⁶ **Rainer, Yvonne.** *Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called "Parts of SomeSextets," Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and JudsonMemorial Church, New York, in March, 1965.* In: The Tulane Drama Review, Vol. 10, No. 2 (Winter, 1965), pp. 168-178. (Превода мой.)

комуникация между две или повече движещи се тела, техния възможен физически контакт и комбинирани релации на основата на принципи на организация на *тежестта, импулса* или *инерцията*.

Идеята предполага след осъзнаването на отражението на физическата маса и инерцията върху движещото се тяло, достигането до възможно *доверие, отпускане*, а оттам, и създаването на т.нар. *контактна точка* с друго тяло (гръб/китка, гръб/гръб, рамо/бедро, стъпало/китка, глава/стъпало – при почти неизчерпаема възможност за комбиниране на които и да било две точки от две или повече тела). Контактната точка¹⁷⁷ е създател, източник на предаване на енергия, която създава спонтанно движение, физически диалог между двете тела.

Пакстън предлага идеята, че даже и необучен човек може да бъде изпълнител и да участва в танца и изграждащата се *форма*, при приемане на тялото като своеобразна физиологична машина, отразяваща в своята експресивна същност природната и културната среда. Въведеният от Пакстън движенчески език още от началните му танцови творби (*Proxy* 1961, *Satisfyin' Lover* 1967 за група от 34 до 84 танцьора) използва изчистени минималистични движения като ходене, ставане, сядане, както и обекти, разположени в пространството, които за цел да взаимодействат с танцуващите тела или да провокират определени реакции.

Първата постановка с използването на техниката на *контакт импровизацията* е *Magnesium*, изпълнена от Пакстън и група от негови студенти в Колежа Обърлин – Охайо. През периода 1986–1992 Пакстън реализира един от знаковите постмодерни танцови проекти *Goldberg variations 1-15 / 16-30*, който се състои от негови танцови импровизации по двата исторически записа на Глен Гулд на Голдберг вариации от Бах (1955/1982). Изследвайки създадените от Гулд нови звукови реалности – „звукови картини, фонични скулптури или акустична архитектура”, Пакстън се опитва „да танцува всяка едно изпълнение по различен начин – в ново пространство, нови посоки и нови взаимоотношение с нотите. Така аз исках да проуча възможните връзки, които тези двама майстори са ни оставили да чуем: размишлявайки впрочем, че всеки път, когато слушаме, ние сме различни”¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Своего рода बिंदु – bindu – точката от която започва създаването

¹⁷⁸ Steve Paxton's introduction to the goldberg variations [електронен документ]
<http://www.videolepsia.com/STEVE.html> – проверен на 22.08.2011

Посочваната сред най-ярките представители на постмодерния танц Триша Браун започва своето обучение при един от пионерите на експерименталната хореография – Анна Халприн, създава в края на 50-те заедно с Кънингам и Райнер едни от първите танцови общности, дали тласък на развитието на постмодерния танц, положила основата на идеите на за осъзнатото кинестетическо движение¹⁷⁹ и съ-чувстване по време на изпълнението, както и въвеждането на опростени минималистични движения (люлеене, падане/ставане, ходене, бягане, пълзене, скачане).

Още от първите си постановки Триша Браун насочва мисленето си в посоката на изчистването на движенията и към съзнателното и осмислено изучаване на структурата на тялото. Това става най-вече по отношение на „...възможностите на ставите и гръбнака, където движението се заражда по три начина – свиване, изправяне и въртене. За да изградя моя оригинален движенчески език аз тръгнах от търсенето на „чистото движение“, на движението без конотация [странично значение], на движение, което не е нито функционално, нито пантомимично“¹⁸⁰. Така осъзнато, тялото започва да бъде „изпробвано“ от Браун като движенчески механизъм в различни социални контексти и характерни среди – площади, покриви, стени на жилищни сгради или художествени галерии.

През 1967 г. Триша Браун започва да експериментира с механизми за изкачване и провесване по стени в закрити и отрити пространства, които помагат на телата за извършване на зададени прости движения или за осъществяване на определени специфични задачи.

През 1970 г. тя основава Trisha Brown Dance Company, „хореографира“ разходка по стената на жилищна сграда в Сохо, а през 1971 представя знаковите си перформанси *Walking on the Wall* (Ходене по стената) *Roof Piece* (Пиеца по покривите). Перформанси, в които „гравитацията беше привлечена като сътрудник, като машина за правене на танци“¹⁸¹.

Може би един от най-изчистените примери на минимализма на Браун като хореограф и изпълнител е цикълът Акумулации – *Accumulation*¹⁸² (Акумулация) – 1971,

¹⁷⁹ Осъзнаващо и възприемащо позициите на тялото, движенията и напрежението на мускулите

¹⁸⁰ Brown, Trisha. *Forever Young: Some Thoughts on my*. [електронен документ] <http://www.trishabrowncompany.org/?page=view&nr=745>, проверен на 22.08.2011

¹⁸¹ **Ibid.**

¹⁸² Първият перформанс от 1971 се състои от минимализирано дълго повтарящо се движение на китките на двете ръце с опънати палци, към което се добавят нови движения на ставите и мускулите на цялото

Primary Accumulation (Първична акумулация) – 1972, *Group Primary Accumulation* (Групова първична акумулация) – 1973, и обединяващата ги строго конструирана, но водеща телата до физическа виртуозност *Accumulation with Talking plus Watermotor* (Акумулация с говор и водни знаци) – 1978.

Повечето от постановките ѝ от този период са без музика, като разчитат на абсолютна тишина или на естествения звуков фон в пространствата, в които се изпълняват. Малкото случаи на използване на музика се тези на *Line Up* (Порядък/Сглобяване) -1976 с музика на Боб Дилън – "Early Morning Rain", и на *Set and Reset* – 1983, реализирана с музика на Лори Андерсън – "Long Time No See" и сценография на Робърт Раушенбърг¹⁸³.

Основаният през 1962 г. Judson Dance Theater съществува до 1964, а през 1970 г., след постановката на Ивон Райнер *Continuous Project-Altered Daily* – 1969, с началото на Триша Браун, Стив Пакстън, Ивон Райнър, Дъглас Дън и Дейвид Гордън основават нова трупа – The Grand Union, занимаваща се преди всичко с изследвания в сферата на танцовата импровизация. Група, определена от Сали Бейнс като представител на *аналитичния постмодерен танц*. В есето си „Постмодерният танц“ тя дава следните основания за това:

„Основан концептуално (а не музикално или литературно), постмодерният танц беше рефлексивен – не само абстрактен, както и оголен от излишни театрални атрибути, но освен това и оформящ тези черти, които се проявяваха като основни характеристики на средствата на танца. Получавахе се така, че той беше модернистки според критериите на изкуствоведа Клемент Гришнбърг, като споделяше методите и целите на високия модернистки проект на минимализма, който доминираше визуалните изкуства от седемдесетте. Беше се появил узнаваем стил: той беше редукивен, действителен, обективен и ясно-стъпил-на-земята”¹⁸⁴.

Едни от най-важните елементи на на стила на *аналитичния постмодерен танц* са *използването* но опростени, минималистични структурни схеми – повторения, огъвания, обръщания, геометрични форми, математически схеми, прогресии,

тяло с въртене и извиване на гръбначния стълб. Изградени от само-съдържащи се на единици от движения, всеки един от пърформансите ръцете е мислен като самостоятелен обект в триизмерно пространство.

¹⁸³ Съвместно с Раушенбърг Триша Браун поставя през 1979 *Glacial Decoy*.

¹⁸⁴ **Banes, Sally.** *Postmodern dance*. In: *International postmodernism: theory and literary practice*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co, 1997, p. 152.

отричането на всички, различни от движението сценични посредници, като музика, сценография, осветление, реквизит и най-вече поставянето на *случиването* на танца в нетрадиционни пространства – галерии, публични сгради, площади, покриви, външни и вътрешни стени (При Триша Браун), водни пространства, паркове.

В основата на аналитичния стил стои изследването на тялото като основа и сърцевина на човешката дейност и неразривната връзка и необходимост от баланс между функционирането на тялото и външния свят. А оттам и изграждането на нов тип движенческа техника, предполагаща контрол върху всички процеси на обмяна на енергии между тялото и външните фактори при която всяко едно физическо действие следва да подсилва и да рефлектира върху изразността на изпълнителя.

През 80-те години на XX век нова, следваща генерация от танцьори и хореографи навлизат в редиците на постмодерния танц. Естествено повечето от тях са работили с Халприн, Пакстън, Райнер или Браун и идеите и техниките им са производни на първоначалната постмодерна минималистична стилистика, при едно видимо внасяне на съвсем нов импулс в цялата ѝ формална строгост.

Началото на изявите и представянето на идеите на това второ поколение, съвпада с разпростирането и развитието на постмодерния танц в международен план. Това са *танцовият театър*¹⁸⁵ (Tanztheater) на Пина Бауш в Германия, *буто*¹⁸⁶ танца (Butoh, 舞踏, Butō) на Тацуми Хижиката в Япония, Danse Actuelle във Франция и Канада. В тази група могат да бъдат открити имената на основателите на Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company – хореографа Бил Джонс и фотографа и танцьор Арни

¹⁸⁵ Зародил се в Германия през 20-те години на XX век, от експресионистичния танц, развит основно от Рудолф Лабан, Мери Вигман и Курт Йоос, танцовият театър (терминът се използва в германската танцова лексика от 1927 г.) е развит основно от Пина Бауш и нейната танцова трупa Tanztheater Wuppertal.

¹⁸⁶ Butoh (舞踏, Butō от Ankoku-Buyou 暗黒舞踊 – танцът на мрака), развит в Япония в периода след Втората световна война от Тацуми Хижиката и Казио Оно, произлиза от идеите на студентските вълнения през 50-те и немския експресионистичен танц. Първото *буто* представление на Хижиката, *Kinjiki* (Забранени цветове) по Юкио Мишима датира от 1960 г.

Езикът на *буто танца* се противопоставя на установените практики, често Хижиката експериментира с човешкото тяло, търсейки техники и способности на различни модуси на неговото превъплъщение в обекти или животни, търсейки множественост на значения и кодове и потъвайки в идеите на мрака, гротеската, разпада.

Дзейн, Йохана Бойс, Молиса Фенли¹⁸⁷, Карол Армитаж. Към тях специално следва да бъдат открити имената на Марк Морис и Туайла Тарп.

Посоките на търсенията на това ново поколение постмодерни автори, което впрочем увлича в своята стилистиката си и новите практики редица от своите *учители*, са насочени към различни форми като виртуозни механистични спектакли, жестов танц, автобиографичен пърформанс, политически акции. В такъв динамично развиващ се международен контекст, както и в резултат на нов тип сътрудничество на постмодерния танц с киното, с визуалните изкуства и с музиката, новото поколение бързо изгражда нов, възможен за многозначно и отворено тълкуване и *двойно кодиране* стил. Той би могъл да бъде разгледан и разбираан като преднамерено хибриден, съзнателно обърнат към различни типове публики, осъзнато превъзхождащ както модерното мислене, така и началния минималистичен период на постмодерния танц. Това може да бъде проследено, от една страна, в използването на всякакви типове музика – от Ренесанса, барока, класиката, джаза, рока до поп музиката, както и в творчески-игровия подход, развлекателността, декоративността и силното символно натоварване с многозначност.

Примери за сравнение са някои по-късни спектакли по класически творби като например *Орфей* на Монтеверди на Триша Браун от 1998 – постановка на театър „Ла Моне“ в Брюксел, *Дидона и Еней* на Пърсел на Саша Валц от 2005 – постановка на Берлинската опера или тази на *Орфей* на Глук на Пина Бауш от 2008 – постановка на Парижката опера, и те са достатъчно показателни.

При Браун се открояват изчистените минималистични решения както в танца, така и в сценографията (изчистена от обекти сцена, бели костюми, черни фанелки), съчетани с непрекъснато квази-импровизационно мултиплициране на движенията на танцьори и певци и техните интеракции – граничещи със своего рода контактимпровизация – образуващи танцови скулптури и картини.

При Валц водеща е постмодерната „*барокова*“ плътност на идеите и сценографските решения (гигантският аквариум с танцуващи тела), съчетан с емоционален и развълнуван танцов език, движещ се в широкия периметър на постмодерни техники от Райнер до Тарп.

¹⁸⁷ Известна с хореографските си сътрудничества Фенли реализира редица проекти като *Witches' float* – 1993 заедно с композитора Алвин Лусие и експерименталната художничка Кики Смит; *Nullarbor* – 1993, с музиканта на Роберт Лойд и скулптура и Ричард Лонг; *Bridge of dreams* – 1994, заедно с Лори Андерсон; *Sita* – 1995 с композитора Филип Глас и фотографа Санди Фелман и др.

При Пина Бауш, видимото двойно кодиране се осъществява чрез непрестанното дублиране на солиращите певци с техни *танцови-сенки*, работещи впрочем като автономни солисти, с многозначното тълкуване на различните образи посредством усложненото им символно натоварване, и минималистичната сценография.

Като пример могат да бъдат взети и бродуейските спектакли на Туайла Тарп *The Catherine wheel* – 1983 съвместно с Дейвид Бърн, *Movin' out* – 2001 с Били Джоел, *The times they are a-changin* – 2005 с Боб Дилан, както и дългогодишното и сътрудничество с Милош Форман, като Тарп е хореограф на Коса – 1979, Регтайм – 1981 и Амадеус – 1984. Спектакли и филми с достатъчно разнородни и многосъставни решения, които все пак носят богатия почерк на своя автор.

Цялата тази гореспомената развлекателност и игрови подход, вплетени в множественото кодиране на жест, композиция и формални решения, при много сериозното взаимопроникване с партниращите визуални артисти и музиканти, е *съчетано* с голяма ерудираност и с ново въвеждане на дълбочината в историческата традиция на изкуствата. И още нещо, връзките на по-новите поколения постмодерни хореографи с класицизма и преосмислянето му в съчетание с едни извъневропейски традиции в едно цялостно сценично означаване превръща тяхната работа в канон за постмодерното мислене в танца.

При архитектурата положението е тъкмо обратното. Там реакцията е отнесена към суровия схематизъм и избягването на декорацията, нещо което постмодерните архитекти и дизайнери въвеждат отново с охота. Според наръчника на Уайт и Робертсън *Архитектура и орнаменти* архитектурният постмодернизъм от началото на 70-те е реакция срещу неприветливостта и строгостта на международната модерна стилистика от типа на International style на Лео Корбюзие, Оскар Нимаер, Хауърд Робертсън, Лудвиг Мис ван дер Роє, или Новия Формализъм на Едуард Дърел Стон, Филип Джонсън и Минору Ямасаки. Основната реакция е най-вече срещу „...строгостта и комерсиализацията на модерните структурни техники. В основата си той възвръща орнамента и декоративните мотиви в постройките, много често в крещящи цветове и нелогични противопоставяния”¹⁸⁸.

¹⁸⁸ Уайт, Ентони, Робертсон, Брюс. *Архитектура. Формы, конструкции, детали. Иллюстрированный справочник*, Москва: АСТ Астрель, 2005, 112 с.

Според Чарлз Дженкс в "Езикът на постмодерната архитектура" „Новата архитектура умря в Сент-Луис, Миссури, на 15 юни¹⁸⁹ 1972 г. в 3.32 следобед (или там някъде), когато ползващият се с лоша слава квартал Пруйт-Иго, а по-точно няколко негови корпуса бяха взривени с динамит. Това беше *coup de grâce*¹⁹⁰. Към този момент постройките в квартала бяха варварски унищожени и обезобразени от обитателите си и въпреки опитите да се удължи живота на квартала с наливане на милиони долари (за ремонт на разбитите асансьори, подмяна на счупените стъкла, пребоядисване), всичките свързани с него нещастия приключиха в края на краищата”¹⁹¹.

Повечето архитектурни теоретици приемат за начало на постмодерното мислене в архитектурата написването през 1962 г. (първото издание на книгата е през 1966 г.) на *Complexity and Contradiction in Architecture* (Усложненост и противоречия в архитектурата) от американския архитект Роберт Вентури. Текст, в който Вентури засяга основни проблеми в развитието на следвоенната архитектура и своите виждания за едно ново хибридно, донякъде двусмислено развитие на стила, поставяйки идеите за усложнеността и противоречивото мислене като опозиция на остарялата опростенческа живописност, за многозначността и декоративността, за *двойно функциониращия елемент*, за осмислянето на принципа „както – така и” (и-и) в противовес на „или-или”, за *съпоставените противоречия*. Идеята за *двойно функциониращия елемент*¹⁹² може да бъде разбрана по отношение на употреба/структура на сградата, именно в смисъла на „и-и”, а в текста си Вентури дава като пример за съпоставка *нефункционалността* на Seagram Building – на Миес и Джонсън от 1958 г., предназначена само за административни офиси и и мултифункционалността на публични сгради, като PSFS Building – Филадельфия на Лесказ и Хове от 1932 г., съставено от търговски пространства, банка, офис помещения и развлекателни заведения, или Lever House – Ню Йорк на Гордън Бъншафт от 1952 г. с пресилено декоративното разграничаване на

¹⁸⁹ Вероятно, става дума за печатна грешка в руския превод на Дженкс. Според всички данни разрушаването на Пруйт Иго протича на три фази съответно на 16 март, 22 април и е финализирано на 15 юни 1972 г.

¹⁹⁰ Евтаназия.

¹⁹¹ Дженкс, Чарлз А. *Язык архитектуры постмодернизма*. Москва: Стройиздат, 1985, с. 12-13

¹⁹² Вероятно основа за развитата по-късно през 1977 г. от Чарлз Дженкс теза за *двойното кодиране*. Често давания христоматийен пример за двойно кодиране – сградата на AT&T в Ню Йорк, макар и построена по-късно през 1984 г. от Филип Джонсън е сходен на дадените от Вентури – Пантеона в Рим от 126 г., Кулата Belfort в Брюж от 1240 г., Палацо Валмарано на Паладио от 1566; Seagram Building на Миес и Джонсън от 1958.

различно функциониращите пространства¹⁹³. Неговата идея е вероятно и основа за развитата по-късно през 1977 г. от Чарлз Дженкс теза за *двойното кодиране*. Често даваният христоматиен пример за двойно кодиране – сградата на АТ&Т в Ню Йорк, макар и построена по-късно през 1984 г. от Филип Джонсън е сходен на дадените от Вентури – Пантеона в Рим от 126 г., Кулата Belfort в Брюж от 1240 г., Палацо Валмарано на Паладио от 1566.

В една от началните глави на книгата *Nonstraightforward Architecture: A Gentle Manifesto* (Не-недвусмислена архитектура: Благовъзпитан манифест), считана от Чарлз Дженкс за втория манифест на архитектурния постмодернизъм, Вентури излага своите основни тези:

„Обичам усложнеността и противоречията в архитектурата... Архитектите не могат повече да позволяват да бъдат сплашвани с пуританския морален език на ортодоксалната модерна архитектура. Аз обожявам елементи, които са по-скоро хибридни, отколкото „изчистени“; компрометиращи вместо „честни“; изопачени вместо „недвусмислени“; двузначни вместо „артикулирани“; перверзни, както и безлични, досадни; „интересни“, конвенционални вместо „замислени“; услужливи вместо отхвърлящи; претрупани вместо простички; атрофирани и едновременно иновативни; непоследователни и неопределени, вместо директни и ясни. Аз съм за неподредената виталност над очевидното единство. Аз включвам нелогичните изводи и прокламирам двойнствеността“¹⁹⁴.

През 1968 г., в качеството си на преподавател в Училището по архитектура на Йейлския университет Вентури заедно с колегите си архитекти Денис Скот Браун и Стивън Айзенаур, също преподаватели в Йейл, и с група студенти започват обширно научно изследване на архитектурата на Лас Вегас. Изследване, което приключва с издаването през 1972 г. на *Learning from Las Vegas* (Уроците на Лас Вегас) – текст, който заедно с *Усложненост и противоречия в архитектурата* и написаният по-късно от Чарлз Дженкс *Езикът на постмодерната архитектура* – 1977 г. се считат за основни трудове по отношение на постмодерната архитектура.

Осъществявайки макар и парадоксални съпоставки – между Рим и Лас Вегас, между абстрактния експресионизъм и поп арта, между Витрувий и Гропиус, между ван

¹⁹³ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: Published by Museum of Modern Art, 1966, p. 34

¹⁹⁴ Ibid. p.16

дер Рое и закусвалните на Макдоналдс, между Скарлати и Битълс, тримата автори Вентури, Браун и Айзенаур създават брилянтен документ за състоянието на съвременната архитектура, теоретичен поглед, отварящ една спирала от естетически, философски и нравствени въпроси, засягащи отношенията между идеята и формата. Критикувайки едностранното модернистично доктринерство те излагат и едни от основните проблеми на съвременната архитектура – приемането на архитектурните пространства като схематични, формално замислени конфигурации от композиционни елементи – структури, форми и текстури, рисунък и цвят, ритъм, акценти и мащабни съотношения лишени от идея и смисъл. Проблеми, които са довели най-вече до игнорирането на символното съдържание и функциите на постройката. „Тези архитекти се занимаваха да приемат пространството като архитектурно качество, да превърнат прочита на сградите във форми, площадите в празни пространства, графизма на скулптурите в чист цвят, текстурата и пропорции. Цялото това мислене произведе една абстрактна изразност в архитектурата, в момента, в който абстрактният експресионизъм шестваше в живописата”¹⁹⁵. Така функциониращо модерното мислене е довело да схематизиране, забравящо и отричащо очевидни факти като това, че формите всъщност са здания или текстурата например – скулптурен релеф. Даже и парадоксално, но афористичното съждение на приемането на „архитектурата като подслон с декорации и символи по него” води до едно ново осмисляне на функциите, идеята, символното съдържание и формата в архитектурата.

В своя издаден пет години по късно фундаментален труд *Езикът на постмодерната архитектура*, Чарлз Дженкс маркира едни от основните параметри и правила на постмодернизма в архитектурата. Изследвайки основни състояния на социалния, културния и в частност на архитектурния контекст Дженкс излага тезите за кризата и смъртта на *новата архитектура* породена от едностранчивото мислене и формализма на *International style*, за търсенето на възможности за нов тип осмисляне на формата, функциите и идеята на архитектурната композиция с цел една нова комуникация и най-вече за възникването и развитието на архитектурата на постмодернизма. Опирайки се на едно ново осмисляне на метафората, „текстуалността”, синтаксиса и знаковостта в архитектурата, Дженкс успява да изведе и едни от основните белези на постмодернизма в архитектурата: на мястото на

¹⁹⁵ Venturi, Robert, Brown, Denise Scott, Izenour, Steven. *L'enseignement de Las Vegas*. Wavre B: Editions Mardaga, 2007, p. 113

ренесансовата хармония и обединяването и сглобяването на модернистката архитектура постмодернизмът поставя хибридно мислене, *дисонантната красота*, противопоставянето на стиловете и дисперсните единици и фрагментираната композиция разгледани в смисъла на един социо-културен плурализъм. Това следва да е съчетано с *елегантен урбанизъм*, който реабилитира старите, предмодерни практики и процедури при отчитането на иманентността на технологичното развитие. Дженкс предлага връщането към антропоморфизма и ролята на човешкото тяло в изграждането на декоративните елементи и използването на разказвателния реализъм на живописиста.

Според Дженкс постмодернизмът означава и изисква т.нар. двойно кодиране, при което всеки елемент следва да има функция, дублираща иронията, противоречивост и множественост на значенията при отказ от *интеграционния минимализъм* на високия модернизм.

„Сега съществува една непроходима пропаст между елитарните и популярните кодове, професионалните и традиционните ценности, съвременните и местните езици и доколкото този разрыв не може да бъде преодолян, то би било крайно желателно да стане така, че съвременните архитекти да признаят тази раздвоеност и да кодират постройките си на две нива. Това ще бъде отчасти паралелен „висок“ и „нисък“ вариант на класическата архитектура, но няма да бъде подобно на нея еднороден език. Скоро двойното кодиране ще бъде еkleктично, в такава рознородност, в каквата изобилства който и да е голям град“¹⁹⁶.

Постмодерното мислене приема и изисква всякакви възможни и нови реторически жестове – парадокси, оксиморони, комплексности и противоречия при изискване архитектурния ансамбъл или творбата на изкуството да бъде символно и функционално организиран около определен център.

Чарлз Дженкс, известният американския ландшафт дизайнер и архитект, е издал до днес над 35 теоретични труда в областта на съвременната архитектура, включително и най-новата *Critical Modernism: Where is Post-modernism Going? What is Post-modernism?* (Критически модернизм: Накъде отива Постмодернизмът? Що е Постмодернизм?) от 2007 и е считан за един от изтъкнатите авторитети в областта на постмодерната мисъл. Благодарение на него ние имаме и една от стройните и аргументирани класификации и периодизации на развитието на архитектурния

¹⁹⁶ Дженкс, Чарлз А. *Язык архитектуры постмодернизма*. Москва: Стройиздат, 1985, 138 с. [Електронен документ] <http://fege.narod.ru/librarium/jenks00.htm> – Проверен на 26.08.2011.

постмодернизъм, на която ще се спра накратко, отбелязвайки знакови строежи и проекти.

По Дженкс, първият етап на развитието на постмодернизма обхваща годините от 1960 до 1972. Това е периодът на осъзнатата реакция срещу деструкцията на историческия град, на развитието на контракултурата на различни феминистки, антивоенни, антирасистки, гей или други организации, приемащи модернизма за идентичен с държавната власт и монопола на големите корпорации. През 1961 Джейн Якобс издава *Смъртта и живота на големите американски градове*, в която издига тезата, че смесеното, мултифункционално използване на градските площи е жизнено необходимо и важно условие оздравяването на градската среда, че градът не е една *опростена схема* или *дезорганизирана усложненост*, а *организирана сложност*. От друга страна, в изследванията на Вентури се прокламират идеите за комплексност и противоречивост в архитектурата, както и тези за сложната орнаментация, алюзиите и геометричните иновации. Това е период на строеж на последни публични сгради в International style от типа на завършения през март 1963 г. Ню Йоркски Pan Am Building на Гропиус, определен от Дженкс като „...тантуреста и клиширана щабквартира на корпорацията Pan Am, модерно изкуство което е дегенерирало в самодоволен фон на *genre-de-vie* (битовизма)“¹⁹⁷. Същевременно обаче, това е и период на начално видоизменяне на *international style* в посоката на постмодерната естетика, която, макар и плахо и рядко, започва да проявява описаното от Вентури, така както може да бъде видяно в изграждането на редица публични сгради изградени в стил High-tech или ранен постмодерн. Най-ярки примери са построените през 1964 г. във Филаделфия дом за възрастни Guild House по проект на Роберт Вентури или John Hancock Center от 1968 г. и Willis Tower от 1972-73 и двете в Чикаго, дело на архитектурния тандем Фазлур Хан и Брус Греъм. И трите ярък пример за гранично разчупване на строгата модерна конструкция, осъществено на ниво външен и вътрешен дизайн, начална, макар и още по-строга декоративност – с включване на индустриални или технологични декоративни елементи и най-вече изграждане, с идея за мултифункционалност.

Вторият етап от 1972 до 1978 г. е наречен от Дженкс период на плуралистичен стил и подходи. В него може да бъде разгледана полемиката по-отношение на съвременната архитектура, възникнала след изложбата на Нюйоркския Музей за

¹⁹⁷ **Jencks, Charles.** *Postmodern architecture and time fusion*, In: *International postmodernism: theory and literary practice*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co, 1993, p. 124

модерно изкуство от 1967, представяща пет архитекта – Питър Айзенман, Майкъл Грейвс, Чарлз Гуатми, Джон Хейдук и Ричард Мейер, последователи на идеите на Лео Корбюзие и Филип Джонсън за високия модернизъм и неговия елитизъм и последвалото публикуване на съвместната им книга *Five Architects*¹⁹⁸. Книгата предизвикала ответната реакция на други пет архитекта – Ромалдо Джургола, Алън Грийнбърг, Чарлз Мур, Жаклин Робъртсън и Робърт Сърн, поддръжници на народната архитектура и постмодерните концепции на Вентури. Реакцията срещу привързаността на първата група към социалната и академичната зависимост, равностепенна на скандално и яростно порицаване на първата книга, изразена в серия от статии и есета, публикувани в Нюйоркското списание Архитектурен форум под надслов *Five on Five*.

Духът на епохата в края на краищата предоставя възможността именно представители на първата група да сътворят едни от най-ярките образци на постмодерната архитектура. Това са небостъргачът AT&T Building в Ню Йорк от 1978 – 1984 г. на Филип Джонсън и построените в Орегон Portland Municipal Services Building от 1980 – 1982 г. на Майкъл Грейвс, архитекти, които си спечелват реномето на видни представители на постмодерната архитектура.

Две знакови постройки, с ярка индивидуалност, често са давани за пример като образци за шедеври на постмодернизма от архитектурния критик Паул Голдбъргър. Сградата на AT&T е типичен пример за стилистичен плурализъм, определен от Дженкс – съчетаваща елементи от ренесансовата архитектура на Леон Батиста Алберти и Филипо Брунелески (идеята за главния вход на небостъргача е алюзия на аркадите на Базиликата Сант Андреа в Мантова и Санта Мария Новела и Капела Пачи във Флоренция, а окулуса на този от катедралата Санта Мария дел Фиоре), от неокласицизма на Лютиенс в интериора на лобито, проектирано формално в каролингски стил, класическото решение на решетката от прозорци на предната фасада или масивния, разчупен фронтон на сградата, решен отново във връзка с нюйоркската архитектурна естетика от 20-те години. Макар и тълкувана по този начин като първи завършен образец на постмодернизма, Дженкс приема друга постройка от същия период за основна – това е новата постройка на Щутгартската художествена галерия Neue Staatsgalerie от 1977–1984 г. със съпоставените различни стилове (класицизъм, модернизъм, народна архитектура, high-tech) и архитектурни „езикови игри“ по

¹⁹⁸ Eisenman, Peter, Graves, Michael, Gwathmey, Charles, Hejduk, John, Meier, Richard. *Five Architects*. New York: Oxford University Press, 1975, 144 p.

определението на Лиотар. „В този първи шедьовър на постмодернизма (но не AT&T Building, както прокламира Паул Голдбъргър), стиловете не са решени като синтетично единство а по-скоро са преценени едни спрямо други в противопоставяне и напрежение. „Напрегнатото поле” от съпоставени стилове сътворява смисъла на постройката и този смисъл е изразен в новата епистема на плурализма”¹⁹⁹.

В стил, обединяващ постмодернизма и high-tech, е решен и мащабният архитектурен комплекс от две постройки в местността Бобур на IV градски район на Париж, събрал в едно Публичната библиотека, Националния музей за модерно изкуство и Института за изследвания и координация на акустика/музика – IRCAM, обединени в Центъра Жорж Помпиду. Основната сграда е проектирана от основния архитектурен екип – Ренцо Пиано, Ричард Роджърс и Джанфранко Франчини замислен като алузия на гигантско строително скеле във формата на развиваща се пространствена диаграма, на три основни инфраструктурни нива обединяващи всички технически приспособления и разгърната на седем равнища масивна стъклено стоманена хиперконструкция. Всички инсталации са решени със специфично цветово кодиране на индустриално-технологичните декоративни елементи (зелени водопроводи, сини кличатични инсталации, жълта електрическа мрежа и червени коридори, ескалатори, пространства за движение и аварийни изходи. В посока югозапад, във втора постройка се намират залите за музикални изследвания и концерти на IRCAM.

Ренцо Пиано и Ричард Роджърс решават фасадата с правоъгълни пана с червени фасадни тухли – коментар на съседната класицистична сграда. Двете сгради са разделени от „Фонтана на Стравински”, с движещите се цветни наивистични кукли на Ники де Сен-Фал и механизмите на Жан Тенгели. Съчетанието на стилове, от high-tech решението в основната сграда, с всички декоративни индустриални детайли, положени на повърхността и в *утробата* ѝ, които създават илюзията за гигантски конструктивен лабиринт и алузиите за неокласицизъм в сградата на музикалния център, заедно с поп-арт дизайна на фонтана, обединени в цялостен, многофункционален информационно-изследователски музеен, библиотечен и развлекателен център, са ярък пример за стилистичния плурализъм по Дженкс.

Периодът от 1978 до 1985 г. обхваща времето, в което постмодерната архитектура започва да става публично достояние както за професионалните, така и за

¹⁹⁹ **Jencks, Charles.** *Postmodern architecture and time fusion*, In: *International postmodernism: theory and literary practice*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co, 1993, p. 124

корпоративните среди и измества и подменя с бързи темпове „продукцията“ на модернизирания *international style*. Подменяне, което в известна степен повтаря основни проблеми на модерната архитектура и довежда до популяризиране на новия стил, до известна инфлация в идеите, бързо проектиране и изграждане на помпозни и мастодонтни конструкции, като дадените за пример от Дженкс строежи на Сезар Пели – Canary Wharf Tower в Лондон или Wells Fargo Center в Минеаполис – лично за мене изградени в духа на брилянтната постмодерна естетика на Норман Гарууд в Бразилия на Тери Гилям – виртуозен шедевър на постмодерното кино.

В този етап могат да бъдат открити мащабни публични проекти, които изразяват съпадението на необходимостите на гражданското общество и корпоративните изисквания при изграждането им в една нова социокултурна среда, изискваща съответно нов тип подход на обединено, мултифункционално и далеч по-цялостно планиране. Такива са проекта Internationale Bauausstellung в Западен Берлин започнат през 1979 и завършен през 1987 състоящ се от по терминологията на берлинската община²⁰⁰ „старателно градско обновяване“ на квартала Кройцберг и „критическата реконструкция“ на Тиергарден, възложено на международна група от над 50 архитекти – Алваро Сиза с жилищната сграда Bonjour Tristesse, двама от представителите на „Петте архитекти“ – Питър Айзенман с Haus am Checkpoint Charlie и Джон Хейдук с Kreuzberg Tower, Освалд Матиас Унгерс с Wohnanlage am Lützowplatz и др. Екип достигнал общ език в цялостното контекстуално проектиране, реализирал множества от смислови връзки със разнообразието от наслоени стилове в берлинската архитектура и типологията и традициите на развитието и духа на града.

В такъв план може да се разгледа и обновяването на железопътната гара на Орлеанската железопътна компания построена в навечерието на Световното изложение в Париж през 1900 и превръщането ѝ от 1979 до 1986 в Музея Орсе от архитектите Рено Бардон, Пиер Колбок, Жан Пол Филипон и вътрешната архитектура от Гае Ауленти. Сградата обединява в една идея на пранесената през времето идея за краен транспортен терминал от началото на XX век, с новото и осмисляне като гигантска готическа катедрала поместваща в утробата си съвременен музей. Вътрешното пространство е решено като трикорабна базилика – с положени в левия творби на авангарда, в десния на академичното течение а в средния скулптурни композиции, и

²⁰⁰ The fall of the Wall and reunification [Електронен документ].

<http://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/geschichte/mauerfall.en.html> – Проверен на 29.08.2011.

картини, водещи към централния *олтар*, с изграден напречен неф. Символното натоварване на старата транспортна станция с идеята за превръщането на музея в храм на изкуствата – в една епоха в което те са се превърнали в търговски продукт е плод на пределно ироничното двойно кодиране на Гае Ауленти.

Времето след 1985 година е осъзната реакция на предишните етапи, изразена в *прибирането* на архитектурното планиране в едни значително по-малки мащаби на строителство и търсенето на една по-изчистена постмодерна изразност вплетена в различни артикулации и взаимоотношения с градската среда. Препоръчаното още от Джейн Якобс планиране на малки квартали и съотнасянето им към дълговековните традиции на градовете е прието като ново кредо от архитекти като Джеймс Сърлинг, Хироши Хара, Кишо Курокава или Антоан Предок, които започват да планират, развиват и изграждат пространства в стари европейски градове, придържайки се по скоро към една изразност близка до прибрания класицизъм на антична Гърция или идеите на Паладио. Като такива могат да бъдат разгледани изграждането на новите корпуси на Музея за съвременно изобразително изкуство Фог – Харвард – 1985 г. или на Висшието училище за музика и изпълнителски изкуства в Щутгарт – 1994 г. от Сърлинг, сградата на Ямато Интернейшънъл от 1987 г. Хироши Хара или Музея за съвременно изкуство в Хирошима 1989 г. от Кишо Курокава. Често коментиран като знаков постмодерен архитектурен комплекс, изграден в опустошеното от едно от зловещите творения на модерната мисъл пространство на призрачния град, музеят съчетава в едно различни, не само японски стилове и епохи от старите традиции на Едо културата, през елементи на архитектурния минимализъм, модернистки конструкции и алуминиеви декоративни повърхности на покрива вгледани в едно бъдещо време. В по-ранни проекти на Курокава – Капсулната кула Накагин, Токио от 1972 или градския музей Нагоя от 1983 г. е видна тенденцията за една по-ясно артикулирана и в никакъв случай така мащабни по обеми архитектура. Впрочем Курокава, който е и един от родоначалниците на така нареченото „метаболистично” движение в японската архитектура, търсещо органично и разчупено, раздвижване на архитектурните ансамбли е и автор на цялостния проект на хотел Кемпински Зографски в София от 1974-1979 г.

В този макар и непълен преглед на някои тенденции в началното развитие на постмодернизма в архитектурата в последните десетилетия на XX век могат да бъдат открити няколко важни и за разглежданата тема за музикалния постмодернизъм аспекти. По Дженкс и косвено преди него при Вентури, това е *разбирането* и

правенето на архитектурата, като неразривна част от развиващата се през годините социална, културна и политическа среда в градското пространство, при едно задължително отчитане и съобразяване с историчността. Нещо далеч по-различно от идеите на индустриалното общество, приемащо миналото като тежест, остаряли навици или по Лео Корбюзие, Робертсън или ван дер Рое, като нещо безвъзвратно унищожено от романтичната еkleктика, превърнало идеята за града в „...*tabula rasa* в която всеки може да впише абсолютно нови функционални идеи”.²⁰¹ Нещо, което както е видно в подхода и позициите на постмодернизма, е поставено на съвсем други и далеч не така едностранчиви основи – това са умишлените съпоставки на историческите кодове, подразбиращата се в определени случаи преднамерена пародия/ирония, вплитането на различна символика или идея от миналото/настоящото в създаването на нов по значение и функционалност обект, реализацията в исторически урбанистичен контекст на нов тип многофункционални и символно вгледани в бъдещото центрове.

²⁰¹ **Jencks, Charles.** *Postmodern architecture and time fusion*, In: *International postmodernism: theory and literary practice*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co, 1993, p. 126

ГЛАВА ТРЕТА

МНОЖЕСТВЕНАТА ЕСТЕТИКА НА ПОСТМОДЕРНОСТТА

КАТО ВРЕМЕВИ И СТИЛОВ МАРКЕР

3. 1. Възможни теоретични, философски и естетически прочити

Пътищата на развитие на постмодернизма и неговата *изразност* при танца и архитектурата, при живописата, скулптурата или другите изкуства, включително и музиката, са вървели понякога в различни посоки. Така според Ноел Карол, докато „...постмодерният танц поне е имал аспирации да бъде част от модернизма (и в определена степен своего рода минимализъм), то от другата страна модернизмът и минимализмът могат да се приемат като предполагаеми антитези на постмодерната скулптура и живопис [или архитектура – бел. моя]. Или за да изкажем тази усложнена теза по друг начин, постмодерният танц бе бунт срещу модерния танц в посока към модернизъм (и минимализъм), докато постмодерната живопис (скулптура и фотография) бяха анти модернистки и антиминималистични”²⁰².

В случая сравнението на развитието на постмодернизма в музиката с този в архитектурата и танца би било много интересно, като се вземе пред вид, че там могат да бъдат намерени белези от постмодерната стилистика и на двете изкуства. Така изчистването на музикалния език в посока на минимализиране на похватите при Райш, Глас или Ниман може да бъде сравнено с началните похвати на Райнер или Пакстън. Тук умишлено не използвам термина *минимализъм*, а него ще се спра специално по-нататък в настоящия текст. От друга страна, масивното полистилистическо и многопластово и двойно кодирано мислене както може да бъде видяно при Берио, Шнитке или по-късно при Цорн и Голихов, спокойно може да бъде разгледано от гледните точки на Чарлз Дженкс, а и цялото развитие на музикалния постмодернизъм поставен в подобна на неговата периодизация.

Разгледан по този начин става ясно, че в отделните области на артистичната дейност терминът постмодернизъм функционира един път като *времеви* и втори път

²⁰² Carroll, Noël. *The Concept of Postmodernism from a Philosophical Point of View* In: *International postmodernism: theory and literary practice*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co, 1997, p. 92.

като *културно исторически, стилев маркер*, който съответните среди приемат и подкрепят и в които съответно живеят, мислят и сътворяват своето културно битие.

Времеви маркер, осъзнаващ възникването на *новостта* в мисленето и изразността, или по-точно, определящ това *кога* и спрямо *какво* се проявява новото осмисляне – спрямо него се отнасят и смислите на „*след*”, „*обратно на*” „*анти*” или „*ре-*“.

Културноисторически, стилев маркер, изразен в многообразните реакции, позиции и отношения и произхождащите от това пътища на интерпретации/ре-интерпретации на поставяните от модернизма парадигми – или по точно маркер, определящ *начина* (как) по който функционира тази нова *изразност*. Важно е обаче да се отчете, че т.нар. времеви маркери функционират *локално*, възникват асинхронно в зависимост от специфичните *практики* в отделните изкуства и разликите в белезите на тяхната модерност, и то чрез различното назоваване и тълкуване на отделните ре-интерпретиращи модерността модели. Те работят дотолкова разделено в различните *културни среди*, че опитите за конструиране на общовалидна за всички изкуства *постмодерна концепция* биха довели до пълна неопределеност, която ще размие границите между модерността и постмодерността и ще замъгли локалните практики, идеи и модели.

Осъзната на нивото на функционирането на посочената нова *изразност* в контекста на нова *обща среда*, отворена система на динамично развиващи се социални и културни реалности, на непрекъснато търсене, на приспособяване към променящите се условия на живот, такава възможна обща концепция според Ноел Карол би могла да бъде разгледана от философска и естетическа гледна точка, или още по-нататък, по Фостър – на нивото на концептуалните взаимоотношения между практиките в културата и тези в науката или политиките. А това разбирано по тълкуващия Макс Вебер Хабермас означава *науката, морала и изкуствата* – всяко едно, представено от най-прогресивните си форми на осмисляне: *постструктурализмът, мултикултуралността и постмодернизма*. Науката – разбирана като *начин на мислене*, политиката, осъзнавана като *линия на поведение* и културата, разбирана като *способ на изразяване*. Ще си позволя да назова изразността на гореспоменатото *ниво* на концептуални взаимоотношения между различните практики ***множествена естетика на постмодерността*** при възможно определяне на стилистиката на епоха.

В резултат на *приет*, съзнателен, личен/групов *избор* – деклариран или не – за ново осмисляне на *изразността* на постмодернизма и неговите връзки с другите

сектори може да бъде търсено различно *отношение* към модерното далеч от смислите на „след“, „обратно на“ „анти“ или „ре-“, а оттам и на разбирането и взаимодействието му с *теориите* на постструктурализма и на *политиките* на мултикултуралност. Това предполага линия на разсъждения, водеща към преодоляването на притесненията на Хабермас за отцепването на автономните сектори „от потока на традицията, който продължава да се развива спонтанно в херменевтиката на всекидневната практика“²⁰³. Привидното разпръскване и разпиляване по *хоризонтала* е встъпило в нова фаза и няколко десетилетия след Хабермасовите бележки йерархичният модел на взаимоотношенията им е заменен, или по-точно (по Бакман) надграден с мрежовия и релационния. Трите автономни сектора се намират в неразривни *мрежови и релационни връзки*, с производни една на друга свързващи се структури, функциониращи в качествено новата, индетерманентна среда. Среда на *динамично развиващи се* натрупвания и съхранения на информация, на организиране и обработване на дейностите, на изразяване на множествената изразност на постмодерността.

Необозримата множественост на параметрите на тази изразност – резултат от *тълкуванията на всекидневната практика* като неподредеността, множественото кодиране, многозначността, многоезичието, многостилието, преодоляването на прегради и предели и т.н. са се оказали живителни сокове за капсулираните и закърнели в многовековните идеи и дух на европейската *middle-earth*²⁰⁴ изкуство и култура, сокове, които са породили и големите предизвикателства на епохата. Или по Лиотар можем да приемем, че "постмодерното" е недоверие в традиционните, натрупвани с векове метаразкази. Те са се „...разпръснали на множество късчета от езикови-повествователни елементи, както и от денотативни, предписателни, описателни и т.н., като всеки от тях носи в себе си и прагматични валентности *suí generis*“²⁰⁵. И още, *постмодерното* „...изостря нашата чувствителност към различията и засилва способността ни да понасяме несъизмеримото. Самото то открива своето основание не в хомологията [съответствията/съобразностите – *бел. моя*] на експертите, а в паралогията [неправилните заключения/логическите грешки – *бел. моя*] на изобретателите. Остава открит следният въпрос: дали легитимацията на социалната

²⁰³ Хабермас, Юрген. *Модерността – един незавършен проект...*, с. 30.

²⁰⁴ *Средната земя* разбрана в смисъла на измислената среда на действие в книгите на Джон Р.Р. Толкин.

²⁰⁵ Лиотар, Жан Франсоа. *Постмодерната ситуация. Изложение за състоянието на съвременното знание*. [Електронен документ] <http://www.litclub.bg/library/kritika/lyotard/postmoderne/index.htm> – Проверен на 1.08.2011 г.

връзка, както и на едно справедливо общество, е осъществима по силата на парадокс, аналогичен с този на научната дейност?”²⁰⁶.

А всичко казано по този начин ни отвежда пак към борхесианското „вечно завръщане”, към вселенската Вавилонска библиотека, пак отново и отново към *мита*. Мита [μύθος – реч, мисъл, разказ] с цялата си многозначителност, двойственост, с различността си, със съществуващите взаимно изключващи се чувства, мисли, гледни точки и присъщото му многоезичие. Митът, видян като при Ницше, при Борхес или при Броч. Така разгледана, парадигмата на постмодернизма никак не е нова, тя се е случвала безброй пъти, в различни епохи и на различни места – достатъчно е да споменем гръцката античност, културата на римската империя или Ренесанса. В такъв план е и идеята на Лиотар, че „една творба може да стане модерна само, ако преди това е била постмодерна. Разбран по този начин, постмодернизмът не е край на модернизма, а неговото зараждане, и това състояние е константно”²⁰⁷. Тя е достатъчно сходна с тезата на Борхес за *кръговото време*: „Хипотезата, че историята е циклична може да се огласи по този начин: да образуваме съвкупността от всички съвременни обстоятелства на едно определено обстоятелство; в известни случаи цялата съвкупност предшества самата себе си”²⁰⁸.

И двете тези са достатъчно метафизични. Към тях ще добавя още една, подобна, произлизаща от мрежово-релационните взаимовръзки, но отвеждаща ни пак към митичното кръгово време. Става дума за *философията на творческия процес* в епохата на постмодерността, която отвежда спиралата на *разбирането* на Хабермасовия текст от 1981 към идеите на един от най-брилянтните естети на модерността – Херман Броч, изложени в предговора към „За Илиадата” на Рашел Беспалов в есето му „Мит и стил на зрялата възраст” от 1947. Идеи като че ли подкрепящи тезите на Карол от 1997:

„Художникът, достигнал този връх, вече стои отвъд и над изкуството. Наистина той продължава да създава изкуство, но всички второстепенни, конкретни проблеми, с които обикновено се занимава светското изкуство, вече изобщо не го интересуват; макар при него званието „творец” да придобива друг, по-висш смисъл, отколкото при всички останали, по поведение той е по-сроден с учения поради обичая

²⁰⁶ Пак там.

²⁰⁷ Lyotard, Jean-Francois. *Answering the Question: What Is Postmodernism?* In: *Post-Modern Condition : A Report on Knowledge*. Appendix. Minneapolis, MN, USA: University of Minnesota Press, 1984, p. 79

²⁰⁸ Борхес, Хорхе-Луис. *Кръглото време*. – Във: История на вечността. С.: Парадокс, 1994, 315 с.

им стремеж да обхванат света като цяло, макар че абстракционизмът му го родее преди всичко с мита и тази отлика е твърде съществена”²⁰⁹.

А по-нататък Броч заявява и борхесианската теза:

„Както митът, така и стилът на зрялата възраст се превръщат в сигли на световното съдържание, като показват истинската същина на неговата структура...

Това обяснява и взаимовръзката между мит и математика, която на пръв поглед ни изглежда странна. Защото всяко истинско приближаване на човека до тоталността на света може да се разглежда като предусещане за безкрайността, без което познанието би било недостъпно, както за математиката, така и за мита и изкуството.

Тъкмо това познание на истината, залегнало иманентно в понятието за безкрайността, тласка човека да изобретява непрекъснато нови понятийни модели на своя свят... При всички тези модели чрез съчетаването на думи в рамките на една синтактична система от взаимовръзки, които при това трябва да се подчиняват на някои основни правила, се създава вид отражение на действителността”²¹⁰.

В такъв един план като израз на една множествена, мултифункционална естетика могат да бъдат разгледани различни примери на освободено и многостранно, интердисциплинарно мислене, започвайки от тезата на Ноел Карол за възможността да се намери *едновременност* на постмодерни, постструктуралистски или мултикултурални възгледи при представители на изкуствата и културата. Това обаче би било възможно, ако се преодолеят спецификите на функциониращата в изкуствата *локална изразност*, различно обособените *среди* в тях или отделните микро-нива в рамките на творчеството на един автор или в отделна творба. При наблюдението на дадеността по Броч водещ е стремежът²¹¹ за обхващане на света в цялата му динамично развиваща се цялост и многообразност.

²⁰⁹ **Броч, Херман.** *Мит и стил на зрялата възраст.* – ВЪВ: *Песента на Нерон.* С.: Народна култура, 1984, с. 194–195.

²¹⁰ **Пак там.** с. 195-196.

²¹¹ Стремеж, който както е видно през последните години, обхваща все повече духа и съзнанието на творците и се извява в голямото *освобождаване* от тясно структурираните по места норми и все по-всеобхватното желание за *разширяването* на границите и обхватите на отделните изкуства. Действия, които са възможни и могат да бъдат отчетени като реални при отчитането на един от най-важните белези

В есето си „Идеята за постмодернизъм от философска гледна точка” Карол дава като такъв пример Ивон Райнер и Марта Рослер – цялостното творчество на Райнер като хореограф, кинорежисьор, документалист, участник и организатор на феминистки и антивоенни движения, на Рослер като визуален артист, автор на инсталации и перформанси и участник в редица публични антивоенни, социални, феминистки или антивоенни дейности, но и активно заета от десетилетия с научна дейност в университета Рутгерс в Ню Джърси.

В този план като проява на *множествената естетика* бих продължил и ще подчертая *деконструктивизма* при Кейдж и потъването в Дзен идеите и тяхното съчетаване с абсурдизма или *постструктуралистките* идеи при Ксенакис с концепциите му за *ре-конструкция* и *формализация*, при подчиняване на изкуствата на науките и социума и организацията на *логиката на емоциите* – и двамата опитващи се да разширят границите на музиката. В тази посока могат да бъдат мислени и разглеждани деконструкцията при Лахенман или Фърнихю при подчиняването, особено при втория, на парадигми от науката, но при абсолютния им и осъзнат отказ от мултикултурално мислене.

Обратното е при концептуалния артист и философ Ейдриан Пипър с мултикултуралната ѝ обвързаност – известната художничка е доктор по философия и професор в Харвард и автор на двутомника „Рационалността и структурата на Аз-а”

на постмодерността в изкуството – синкретичното и взаимно свързано *пораждане* на творбата от сътворяващите я и възприемащите я. Съвсем умишлено и съзнателно в случая си позволявам да обединя автора и изпълнителя в едно общо понятие. Възможните варианти на интерпретиране и реализация са многообразни, но два основни типа могат да бъдат определени още на пръв поглед. Това са статичните реализации, при които възприемането им е резултат на контакт с вече установена и неподлежаща на видоизменяне форма – имам пред вид кино или визуални изкуства, дотолкова доколкото представяната творба е финализирана и промяната ѝ е невъзможна. От друга страна, това са динамичните реализации – музика, перформанс, танц, театър и др. – при които множествеността на интерпретацията, варираща от голяма стабилност до пълна мобилност, както при Кейдж например, е предпоставка за различното ѝ възприемане от аудиторията. А необозримите възможни статуси на аудиторията, деривативни от съвременното развитие на технологии, медии или комуникации и произтичащите възможни реакции спрямо обекта на възприемане, са обект на множество изследвания. По отношение на музикалното изкуство аз лично считам набора от определения като фрагментирано, нелинейно, непостоянно, двузначно и т.н. по отношение на възприятието и отношението на аудиторията, като производни на класически, даже предмодерни парадигми, например от типа изпълнител-сцена-публика, и съответно отдавна неприложими към епохата на постмодерността.

изследване върху философията на Хюм и *мета*етиката на Кант. Връзки в посоката на постмодерното единение на изразяването чрез изкуство и политиката като линия на поведение – феминизъм, антивоенни и антирасистки възгледи могат да бъдат търсени както при Стив Пакстън и Триша Браун, така и в наличното синхронно постмодерно и мултикултурално мислене при Тан Дън, Освалдо Голихов или Джон Цорн.

Като може би най-ярки примери на комплексно мислене от такава интердисциплинарна гледна точка, като израз на гореспоменатата множествена изразност на постмодерността и при разглежданите от Крамер прототипи на постмодерното мислене следва да се подчертаят станалите вече христоматийни резултати на творческо сътрудничество на различни творчески екипи. Такива са Годфри Реджо, Филип Глас и Рон Фрике с трилогията *Катси* – кинематографичен шедевър с ярко антивоенно, социално и екологично послание, на Джон Адамс и Питър Селърс – дала като резултат примери като *Нксън в Китай* 1987, *Смъртта на Клинхофер* 1991 и *Доктор Атомик* 2005 и трите творби с ярки антивоенни и социално политически послания, естетските игри на Майкъл Нимън и Питър Грийнауей в *Книгите на Просперо* 1991, както и не на последно място Стив Райш и Берил Корот по *The Cave* (Пещерата) 1993, творба, осъществяваща синтез между музика, визуални изкуства, кинетично изкуство, социология и политика, изградената в същия план на мислене *Different Trains* 1988 или ранната, оставаща като образец за начален постмодернизъм (по Крамер) и мултикултурално послание *Tehillim* (Книга на Псалмите) от 1981.

3. 2. Минимализъм – процесна музика

Преди да се спра на тези знакови за американската музика творби, приемани като модел за постмодерно мислене, ще си позволя да разгледам няколко *терминологични* проблема, които според мен са основни при изясняването на развитието на тенденции и процеси в музиката през периода от началото на 60-те до края на века. Те се отнасят до често употребяваните понятия на нашето съвремие – *музикален минимализъм*, така както той е приеман като основополагаща тенденция и приписван като етикет, „запазена марка” и отличителна черта на творчеството на автори като Стив Райш, Филип Глас и Джон Адамс в САЩ или Майкъл Ниман и Гевин Брайърс в Англия. Термин, придобил достатъчно популярност даже и отвъд

професионалните среди, граничеща с комерсиална употреба в сферата на добре развиващия са *пазар на посланията и бизнес на културни проекти*. Нещо повече, следва да се отбележи, че именно един от най-ярките му ежедневно обговаряни представители – Стив Райш, го отрича яростно и приема термина като валиден само за един начален етап, обхващащ периода до края на 60-те, при развиването му по-късно в творчеството му в така наречената *процесна музика* (process music), един далеч по-рядко употребяван у нас термин, въведен вот Майкъл Ниман през 1974 в неговата „Експерименталната музика. Кейдж и отвъд...”.

Счита се, че музикалният минимализъм (Minimal music) е термин, взaimстван от визуалните изкуства²¹², описва композиционен стил, характерен с умишлено опростен ритмичен, мелодичен и хармоничен език, разпространен в САЩ и Великобритания след 60-те години на XX век. Според Оксфордската енциклопедия това е: „Тенденция в музикалното творчество от началото на 60-те години, при която кратки мелодични и ритмични фрагменти се повтарят в постоянно изменящи се модели, най-често в опростен хармоничен контекст. Репетитивни модели от индийската и други неевропейски култури са оказали основно влияние на много минималистични композитори, като Стив Райш и Филип Глас”²¹³. Такова е общо взето определението, което бихме намерили по страниците на всеки подобен музикален речник. По-нататък ще прочетем, че основните му характеристики са *репетитивността*, *стазиса* – подчертано *консонантният хармоничен* рисунък, и най-накрая неизменната *регулярна пулсация* на звуковите структури.

За пръв път терминът “минималистична музика” се появява през 1968 г. в есе на Майкъл Наймън озаглавено „Minimal Music” за британския му колега Корнелиус

²¹² Във въведението си към „Минималистичното изкуство” Франсес Колпит дава следното христоматийно определение: „Минималистично изкуство е характеристика на абстрактната, геометрична живопис и скулптура създавана в Съединените Щати през 60-те години. Неговите преобладаващи, структуриращи принципи включват правия ъгъл, квадрата и куба, изразени с възможно най-малката степен на случайност в действията. В качеството си на историческа реакция към това, което младите артисти виждат в автобиографичната, жестова експресия на *абстрактния експресионизъм*, минималистичното изкуство в същото време следва формалните нововъведения на абстрактния експресионизъм, и то най-вече тези на Джексън Полък и Бернет Нюман.”

²¹³ **Minimalism** World Encyclopedia. Philip's, 2008. Oxford Reference Online. Oxford University Press. BIC – New Bulgarian University Library. [Електронен документ] Проверен на 4.09.2011. <http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t142.e7613>

Кардю публикувано в британското списание *The Spectator*²¹⁴ са повод творбата му *The Great digest*²¹⁵, и то обговаряйки за използваните от него големи пластове от статична, импровизирана музикална маса. Терминът може да бъде приписан и на композитора Том Джонсън, който пръв го използва²¹⁶ по отношение на Стив Райш, Ла Монте Йънг и Шарльоманъ Палестина²¹⁷ и се самоидентифицира като родоначалник на идеята няколко години по-късно в *The Village Voice*²¹⁸, където публикува като музикален колумнист. Пак той дава и едно от първите описания на минимализма “по подразбиране”: “Идеята на минимализма е далеч по-широка от това, което хората разбират. Тя включва по дефиниция всяка музика, която работи с ограничена или минимална по количество звукова материя”²¹⁹. Тази идея (по Джонсън) се съдържа и в отказа от какъвто и да било намек за развитие или динамизиране на музикалната материя, а оттук и в несъмненото желание за все по-голямо потапяне във вселената на звука, взет като автентична природна същност, звукът създаден преди нас и съществуващ извън нас – зтвука взет като своего рода “сетиво”на *безкрайността* и вечността. Идеи, на които по-късно Глас и Райш възразяват достатъчно аргументирано, и то най-вече по отношение на динамизирането и организирането на музикалната

²¹⁴ **Nyman, Muchael.** *Minimal Music*. In: *The Spectator* 221/7320, London, 1968, Pp. 518-519

²¹⁵ Впоследствие Кардю преименува творбата в *The Great Learning*. Гигантската епична творба съставена от седем части – наречени „Параграфи“ по текстове на Конфуций в превод и трактовка на Езра Паунд, е написана и предназначена за изпълнение от професионални и нетренирани музиканти. Първото цялостно изпълнение на творбата е и в резултат на създаването на известния ансамбъл *The Scratch Orchestra*, съставен от произволно избрани, професионални и непрофесионални изпълнители от класа по Експериментална музика в лондонската вечерна гимназия *Morley College* през 1969. Година по-късно подобен оркестър – *The Portsmouth Sinfonia*, създава и Гевин Брайърс в Училището за изкуства в Портсмут.

²¹⁶ **Johnson, Tom.** *Soundings from the West Coast* In: *The Village Voice*, New York, August 30, 1973

²¹⁷ **Chaim Moshe Tzadik Palestine** (Хаим Моше Цадик Палестин) (1945) американски композитор и визуален артист.

²¹⁸ *The Village Voice* е безплатен седмичен вестник, който излиза в Ню Йорк от 1955 г., представя изследователски и икономически анализи, текстове в областта на културата, рецензии за различни артистични прояви, информация за събития. Вестникът е три пъти носител на наградата Пулицър и на неговите страници редовни автори са били личности от Ню Йоркския артистичен елит като Езра Паунд, Хенри Милър, Едуард Естлин Къмингс, Алън Гинсбърг, Ноел Карол и др. <http://www.villagevoice.com/>

²¹⁹ **Johnson, Tom.** *The Voice Of New Music. New York City 1972-1982. Introduction*. [Електронен документ]. <http://www.editions75.com/Books/TheVoiceOfNewMusic.PDF> p.5 – Проверен на 15.08.2011 г.

тъкан, излизането ѝ от полето на модалната статика²²⁰ и поемането в новата посока на процесното мислене. Прави впечатление, че от края на 60-те в музиката терминът е приет *по подразбиране*, така както вече е утвърден в другите изкуства (визуални и архитектура), и то без особени коментари и полемики, като изпитан етикет, въпреки възможността за други терминологични решения. Така например Джонатан Бърнард²²¹ коментира възможни предложения като: „phase-shifting” (променящи се фази), „repetitive” (репетитивна), „systemic” (органична), „trance” (транс), „process” (процесна) при възможните тълкувания на минималистичната живопис от 60-те с термини като: „structural painting”, „geometric painting”, “new painting” и др. Към последната възможност по Бърнард, а именно *процесната музика*, термин въведен от Нилан и предпочитан от Райш, ще се върна малко по-надолу.

Приема се, че първоначалната среда на зараждането му в музиката е в Калифорния в лицето на Тери Райли и Ла Монте Йънг – и двамата алумни на Калифорнийският университет, Бъркли, а от друга – най-често цитираната, в *манхатънските* арт-пространства – частни или публични галерии или мултидисциплинарни центрове. Сред най-известните е основаната през 1971 г. от Стейна и Уди Васулка²²² “The Kitchen” – място, където се проявяват основни имена на съвременното изкуство като Филип Глас, Лори Андерсън, Джон Моран, Дейвид Бърн, Мередит Монк, Стив Райш, Питър Гринауей или Брайън Ено. Съществен факт е, че голяма част от първите представяния на минималистичната музика се *случват* в пространства, свързани с живописта, скулптурата или визуалните изкуства, в резултат на сътрудничества като тези Ла Монте Йънг и Робърт Морис концертите на Стив Райш в Whitney Museum в Ню Йорк от 1969 г. или на Филип Глас и Ричард Серра.

„От друга страна, на същото място аз правех архитектурен тип творби. Работех със скулптура Ричард Серра по подобни проекти. Ние сътворихме пространства, в които музиката и помещението бяха пригодени едно за друго, но това бяха много специфични проекти. Аз направих няколко пъти такива със Серра. А за да можеше това да се осъществи, беше необходимо наистина и съгласието на

²²⁰ Според Райш предоставяща възможност единствено за етнически импровизации.

²²¹ **Bernard, Jonathan W.** *The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music*. In: Perspectives of New Music, Vol. 31, No. 1, Winter, 1993, p. 87.

²²² Съпругеската двойка – исландската музикантка Стейна Васулка (Steinunn Briem Bjarnadottir) и чехския телевизионен инженер Уди Васулка, заедно с Нам Джун Пайк и Анди Уорхол са едни от пионерите на видео арта в от края на 60-те.

*дизайнерите и архитектите, които следваше да бъдат въвлечени в начинанието и сложната дотирна точка на сътрудничеството*²²³.

По принцип минимализмът в музиката споделя основните характеристики на минимализма във визуалните изкуства или архитектурата – *редуцирането* на артистичния материал до неговото най-съществено ядро от елементи, *изчистеността* на рисунъка, усещането за пространство и най-вече *формалната регулярност*. Изчистен от метафората и интелектуалната абстракция, той се доближава по-скоро до основните принципи на съзерцателността на далекоизточното изкуство, макар специално в музиката да се оттласква съществено от дзен-идеите на Кейдж²²⁴. И ако при Йънг основата на мисълта се състои от дълги монотонни пластове от звуци, то при Райли тя преминава в техниката на взаимно сглобяемите елементи, организиращи масивни пулсиращи конструкции. Ако при Глас търсенията са в полето на адитивните и субтрактивни процеси във фактурата и в изграждането на масивните блокове от репетитивни структури, то Райш от своя страна насочва усилията си към разработването на “постепенно видоизменящите се взаимоотношения” в тъканта в резултат на контрапунктично съпоставяне, противопоставяне или наслагване на различни модулни структури.

Пак Джонатан Бърнард, изследвайки минимализма и връзките на пластичните изкуства с музиката, очертава и едни от основните стратегии и концепции на естетиката на това течение, които лесно биха могли да бъдат тълкувани и в музикален план:

„(1) минимизирането шанса и случайността; (2) подчертаването на повърхността на творбата посредством абсолютно еднородното нанасяне на цвѐта –

²²³ **Concrete, Steel and Philip Glass.** Интервю на Кевин Лърнер с Филип Глас от 2001 г. пред Нюйоркското списание Architectural Record по повод на написването на Dancissimo за откриването на новия корпус на Музея на изкуствата в Милуоки. [Електронен документ] <http://archrecord.construction.com/people/interviews/archives/0204Glass-1.asp> – Проверен на 10.09.2011.

²²⁴ В случая с Кейдж тълкуванията в никакъв случай не са еднозначни при положение, че в неговата музика, а и в статичните звукови платна на Мортън Фелдман, могат да бъдат намерени достатъчно белези, които да ги определят като своего рода родоначалници на минимализма. Синхронът в идеите и на двамата по отношение на сътрудничеството им с редица художници, представители на абстрактния импресионизъм, е факт, като редица творби на Фелдман са повлияни от монохромните платна на Раушънбърг, ходобно на 4’33” на Кейдж. От друга страна, крайната експресивност и високата степен на жестова спонтанност при Раушънбърг или Джексън Полък, както и опирането на импровизацията, са едни от компонентите, на които се противопоставя естетиката на минимализма.

като че ли идеалът е в индустриалното нанасяне на цветовете – или чрез други техники, резултатът на които е изключително равен, „машинен“ завършек; (3) съсредоточаване върху цялото, отколкото върху неговите части – тоест върху систематизирането вместо върху структурирането – и съпътстващо намаляване на броя на елементите...”²²⁵.

На „случайните операции”, на „шанса” или на идеята за импровизация, такива каквито могат да бъдат видяни в работите на живописците Джаксън Полък или Раушънбърг, младите Франк Стела и Доналд Джуд противопоставят контролираното опростяване на обекта, ограничаването му в определен пространствено архитектурен контекст и въвеждането на естествения порядък. По Потър и по Сандлър, Стела с неговите монохромни, регулярно изградени обекти е и една от ключовите фигури на американския анти-експресионизъм и един от първите представители на минимализма в живописа. В едно съвместно интервю от 1964 г., озаглавено “Нов нихилизъм или ново изкуство?”, излъчено по WBAI-FM радио в Ню Йорк, Стела и Джуд очертават и основните си възгледи, приемани по-късно като един от манифестите на минимализма в живописа. По отношение на случайността и порядъка и връзката с практиките на абстрактния експресионизъм Джуд дава следните определения:

*„Полък и всички около него символизируют случайността; но сега би било по-добре да стигнем до очакваното заключение – няма защо да подражаваме на случайността. Използвайте една опростена форма, която не изглежда нито като порядък или безпорядък. Ние приемаме, че светът е изграден на деветдесет процента върху шанса и случайността. ... Вземете една проста форма – например кутия, – тя вече създава ред, но не редът е преобладаващото ѝ качество. Колкото повече части има има едно нещо, толкова по-голямо значение придобива порядъка, докато най-накрая редът става по-важен от всичко друго”*²²⁶.

От своя страна Стела дава следната дефиниция за собственото си творчество и идеи, последното изречение на която се приема и като мото на минимализма във визуалните изкуства:

²²⁵ **Bernard, Jonathan W.** *The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts in Music*. In: Perspectives of New Music, Vol. 31, No. 1, Winter, 1993, p. 95

²²⁶ **Glaser, Bruce.** *Questions to Stella and Judd. Interview by Bruce Glaser, Edited by Lucy R. Lippard*. Pp. 4-5. [Електронен документ]. <http://homepage.mac.com/allanmcnyc/textpdfs/stellaandjudd.pdf> – Проверен на 6.09.2011.

„Моята животис е основана на факта, че там се вижда само това каквото трябва. Тя в същност е вещь. Всяка животис е вещь и всеки, който е въввлечен в нея достатъчно, трябва да се изправи пред факта на обектността на всяко нещо което той прави. А той сътворява предмет. ... Всичко което искам някой да разбере от моите картини, както и всичко, което аз съм получавал от тях е, че цялостната идея може да бъде разбрана без объркване. Вие виждате това, което виждате”²²⁷.

in C.

© 1964
Terry Riley
© 1989
Celestial Harmonies

Подобно ново осмисляне и създаване на нови процедури и стратегии на музикално мислене, различно от естетиката и процедурите на шансовите операции при Кейдж или контролирания им вариант при Фелдман, макар и в посока, различна от тази при Стела и Джуд, може да бъде търсено и във фасетъчната техника на автори като Тери Райли, Ла Монте Йънг или в ранния Райш. Такава е техниката на контролираната алеаторика от типа „стабилни структури – мобилна форма” в In C – 1964 на Тери Райли. Творба, в която всичките 53 фасетъчно разпределени мотиви-фрази са даденост в

²²⁷ Ibid. p. 6

определения им ред, при единствена възможна, според автора свобода е в мобилния избор на броя изпълнители. В “Ръководство за изпълнителите” са дадени подробни указания за изпълнение. Изпълнителите следва да свирят по партитурата, която съдържа представените от автора 53 мелодични модела. Броят и видът на инструментите (включително глас, който би могъл да изпълнява моделите с различни гласни или съгласни) е произволен. При всяко положение по изискване на автора минималната бройка изпълнители следва да бъде 35 души. Моделите се изпълняват последователно, така както е указано в партитурата, като изпълнителите имат свободата да определят колко пъти да изпълнат всеки мотив, преди да преминат към следващия. Най-често творбата е интерпретирана със задържане на мотив не по-дълго от 45-90 секунди. Независимо от формално алеаторната конструкция, по хоризонтал звуковият резултат напомня машинен рисунък и създава впечатление по-скоро за строго контролиран, дори до френетичност порядък.

Подобно на Райли, макар и в далеч по контролиран вид могат да бъдат тълкувани и *Reed Phase* 1966 за саксофон и лента, *Violin Phase* и *Piano Phase* 1967 или *Clapping Music* 1972 на Райш. Фаза-циклите са творби, изградени на принципа на фазирането – въведен от Райш, при който две или повече идентични мелодични линии изпълняват в постоянно, непроменливо, но различно за всяка една *темпо*, кратки, репетитивни фрази. В резултат на различно протичащия темпоритъм началният унисон, започва постепенно да се размества във времето по вертикал до достигането на максимално ритмично и мелодично разминаване на идентичните единици. Според Кейт Потър²²⁸ идеи подобни на фазирането при Райш могат да бъдат намерени още в края на 50-те в различни творби на Фелдман, като *Piece for Four Pianos* – 1957 – свободен, разплитащ се в безкрайността канон, или в редукивната, минимализираща техника на Кристиан Волф като в Триото за флейта, кларинет и цигулка от 1951, състоящо се само от три ноти. При Райш идеята за фазирането възниква през 1965 г. по време на работата на върху *It's Gonna Rain* 1965²²⁹. „.....аз открих, че най-интересните музикални

²²⁸ **Potter, Keith.** *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass (Music in the Twentieth Century).* Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 408 p.

²²⁹ Близко 18-минутната творба за магнетофонна лента е основана на ритмична и пластова обработка на реч на афроамериканския пастор Валтер, записана от Райш по време на религиозен митинг в Сан Франциско. Обработката е само по отношение на повторенията и наслагването на двата Запазването на реалния звук скато гаранция за оригиналната емоционалност, при идеята за обработването му чрез повторения и ритмични и пластови наслагвания.

съчетания се получаваха в резултат на простото вертикално подраждане на луповете в унисон, и като оставях постепенно техния синхрон да се нарушава. Като слушах този постепенно разместващ се процес на дефазиране, аз си дадох сметка, че това е една изключителна форма на музикално структуриране. Това действие ми даде идеята за създаването на различни взаимодействия между две идентични единици, без те да бъдат променяни. Това беше неспиращ, продължаващ, непрекъснат музикален процес²³⁰.

Във второто възможно тълкуване (по Бернард) на основните стратегии и концепции на естетиката при пластичните изкуства, а именно създаването на равни *пластови пространства* по картините/скулптурите с равномерно като че *машинно* нанесени цветове, както при Кенет Ноланд, или шлифованите повърхности на скулптора Дейвид Смит, в музиката изграждането на музикалната фактура по хоризонтал или вертикал е подчинена на далеч по различни цели. При пластичните изкуства това може да бъде тълкувано по-скоро „с цел постигането на безличността като качество, въздържайки се от индивидуалния рисунък, който повечето минималистични художници приемаха като достигнал до пълната си категоричност“²³¹. Обратно на това, макар и при спазването на известна деиндивидуализация, завръщането към консонанса, простите тризвучия, ясният ритмичен рисунък и отчетливата темброва игра могат да бъдат приети като ясна форма на начална постмодерна ре-интерпретация, на безличната еднаквост и пределната експресивност и напрежение достигнати от Виенската школа от началото на XX век и дармщатския сериализъм. В такъв един аспект, макар и на формално ниво музикалният минимализъм може да се родее с развитието на постмодерния танц, при който минимализмът не е бил приеман толкова като форма на пределна конструктивност и унифицираност, присъща на високия модернизъм, колкото като възвръщане към един опростен изказ, яснота и компактност в цялостната композиция, а оттам и далеч по-голяма комуникативност.

Що се отнася до третата възможна стратегия по Бернард, а именно, *съсредоточаването върху цялото, отколкото върху неговите части* – така както може да бъде наблюдавано в пластичните и визуалните изкуства в пространствените композиции на Роберт Морис или Карл Андре, при музикалния минимализъм този подход може да бъде разглеждан по-скоро в музиката на Йънг, отчасти Райли и в

²³⁰ R eich, Steve. *Writings on Music, 1965-2000*. Cary, NC, USA: Oxford University Press, 2002, p. 20

²³¹ Bernard, Jonathan W. *The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts in Music*. In: *Perspectives of New Music*, Vol. 31, No. 1, Winter, 1993, p. 95

началното творчество на Глас или Райш. Нещо, което по Джуд следва да бъде разбирано като подчиняване на отделните елементи на *целостта*, идеята за осъществяването на която предполага съпътстващо намаляване на броя на елементите: „...защото вие може да имате единно цяло, а може би и никакви съставлящи го части или поне малко”²³². Така при Карл Андре отделните подобни или идентични структурни елементи – кубове или паралелепипеди с идентичен размер, обем или цвят, организират пространствената конструкция и оттам целостта на композицията. Подобен подход на съставяне на цялото от идентични повтарящи се елементи и структури би бил невъзможен при работата с неопределеността, така както може да бъде видян при ярко контрастиращата му естетика и техника на мислене при Кейдж и последователите му. При тях идеята за целостта на формата отстъпва на изграждането и случването в реално време, пред зрителите на отделния детайл/структура при възможност за разтварянето на цялото в неопределеността на време и пространство както и при възможността за множественото му тълкуване. Това съвсем не е така в минималистичната музика и редица творби от 60-те могат да бъдат взети като ярък пример за мислене и организиране подобно на това при пластичните изкуства като резултат на влияние и по аналогия. Медитативните творби на Райли, Йънг или Паулин Оливейрос (*Big mother is watching you*, *Alien Bog*) могат да бъдат цитирани, както и творби на Глас (*Music in fifths*) или донякъде цитираната вече *It's Gonna Rain* цикъла *фази* на Райш или в *Jesus blood never failed me* на Гевин Брайърс. Отликата в случая при Глас и най-вече при Райш може да бъде видяна във факта на приемането на тази, както и на предишните две стратегии по-скоро като технологична, структурираща възможност, като идея взета по аналогия или в резултат на сътрудничество и олаборация с идеите от другите изкуства, но в никакъв случай като изразност, стил или естетически и философски възглед.

За разлика от процесите протичащи в живописата, скулптурата или архитектурата, оттласкването по отношение на естетиката на Кейдж/Фелдман и въвеждането на *случайността* като организиращ фактор, както и другите конструктивни или естетически идеи на 50-те в никакъв случай не може да бъдат разглеждани като основен обект на противопоставяне от страна на ранния минимализъм в музиката, така както е например при визуалните изкуства. Още от началото както Йънг и Райли, така и Глас и Райш са приемали Кейдж по-скоро като наставник отколкото като опонент, така че реакцията им, доколкото е била осъзнавана

²³² Ibid. p. 99

или изявявана, е била преди всичко спрямо високата степен на неопределеност, ре-интерпретирана съответно в творчеството им чрез изграждането на контролираните пластове на Йънг, различните съ-ставяния и сглобявания на елементите при Райли, игрите на прибавяния и изключвания (изработени така че съзнанието трудно да приема и отчита разликите и измененията) на елементи и пластове при Глас, или постъпенното конструиране, фазиране и дефазиране на мелодични линии и множествено протичащи пластове в ранния Райш.

Далеч по-яръстна и осъзната и при четиримата е всъщност съпротивата към дармщатската естетика и следвоенния *сериализъм*, установил се като практика в американската музика в творчеството на късния Копланд, Милтън Бабит, Лу Харисън, (вкл. Ранния Йънг) или спрямо музиката на Булез и Щокхаузен. Още от началото и Глас и Райш критикуват директно следвоенната сериална музика (при отдаването на достатъчна почит към Шьонберг, Берг и Веберн), и то по отношение на схематизма на новия музикален език, непригодността му към динамично развиващия се социо-културен контекст и най-вече по отношение на институционализирането на модернизмското мислене и прекалената му иманентна сериозност. При първия те се отнасят по-скоро за поколението следвоенни композитори изповядващи кредото на нововиенците. „...Шьонберг, Берг и Веберн бяха велики композитори. Те дадоха емоционалната изразност на своето време. Но идеята на днешни композитори да пресъздадат гнева на Лунният Пиеро, и то в Охайо, или зад Burger King – това вече е просто подигравка”²³³. Глас е доста по рязък: „...това е пустош завладяна от тези манияци, тези блюдолизци, които искат да принудят всеки да пише подобна отвратителна музика”²³⁴.

Разглеждайки тезите на Майкъл Ниман по отношение на тълкуването на неопределеността, проследена от Кейдж, развита при Корнелиус Кардю, Тоши Ишиянаги или Ърл Браун и по-нататък доразвиването ѝ, реинтерпретирането ѝ в определеността, минимализма и *new tonality*, ще разширя съществуващите становища по посока на разглеждането на началната фаза на минимализма в музиката като начална форма на постмодернизъм. Тук обговарям и коментирам периода на *зараждането* на тази тенденция от гледна точка на ярката експериментална характеристика и

²³³ **Potter, Keith.** *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass (Music in the Twentieth Century)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 10.

²³⁴ **Ibid.** p. 10

генерирането на нови идеи и техники, а оттам и създаването на нови творчески философии, изпълнителски и слушателски практики, които може да бъдат намерени в творбите на авторите от този период, както и последващото им развитие в зрялото творчество преди всичко на Райш, Глас или Адамс. В такъв един аспект творчеството на Райш и останалите композитори от американската четворка Глас, Райли и Йънг от началото на 60-те може да бъде прието като форма на реакция спрямо модерните традиции, с корени в минимализма, но развито в традициите на експерименталната музика и отиващо напред в развитието на комплексното постмодерно мислене. Естествено при всеки един от тези автори е налице индивидуален път на творческо развитие, коренно различен като изразност, а понякога и като смисъл, но все пак път, който ги поставя в един и същ поток на осмисляне на музикалните изразни средства.

Смъртта и краят на минимализма са най-често дискутираните неща в последните години. Всепризнатият жив доайен на съвременната музика, столетникът Картър (1908) в свое обстойно интервю заявява: "Той е умрял. Ако напишете един такт и го повторите пак, то тогава според мене музиката спира да има нещо общо с композитора. Сякаш личността спира да живее. И няма какво да прави с музикалната материя"²³⁵. В своя прогностична статия по отношение на развитието на дизайна К. Вайнбъргър предрича пълното пропадане на минимализма и европейския дизайн. Музикологът Кайл Ган напомня, че краят на минимализма е една от основните *мантри* за редица композитори и критици от 1974 г. насам и че лично Глас и Райш отричат термина, а самият Райш твърди, че "ако живеете заради едно движение, то с именно с него ще пропаднете"²³⁶.

Впрочем, в свое интервю с Ребека Ким от октомври 2000 г. Райш се противопоставя по принцип на термина и на самата тенденция един път във визуалните изкуства и втори път на привнасянето му в музиката, два от отговорите на които ще си позволя да цитирам:

Р.К.: Тази стъпка "в обратна посока" към Западната традиция, за вас изглежда е била голяма стилистична стъпка напред.

²³⁵ **Carter, Elliott.** *Minimalism is death'* In: *Daily Telegraph*. [електронен документ] <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/3599302/Minimalism-is-death.html> – проверен на 31.08.2011

²³⁶ **Gann, Kyle.** *To Repeat or Not to Repeat, That Is the Question*, 05.04.2007 [Електронен документ] http://musicmavericks.publicradio.org/features/essay_gann08.html „Да повтаряш или да не повтаряш. Това е въпросът”. Америкън публик медия.. Проверен на 4.09.2011 г.

С.Р.: По същество беше именно така. Има редица творци във визуалните изкуства, които правят едно и също през целия си живот. Един творец, минималист, който няма да назова, прави кутийки – стоманени кутийки, сини кутийки, дървени кутийки – и това е целият му живот. Ние имаме творци като Франк Стела; той рисува черно-бели решетъчни платна, платна с решетъчни структури с ярки жълти и червени цветове, после решетките се превръщат в огради, огъват се по стените и скоро след това той започва да вае скулптури. Тогава, когато някой попита “Какво ще е следващото нещо което ще покаже Франк Стела?”, вие отговаряте: “Добре, нека да видим какво ще направи”.

Аз спях да бъда такъв творец, защото съм това, което съм. Доскуча ми датираща фазови творби. Не мога да напиша и една фаза от 1971 г. насам. Не бих могъл да напиша също така и Музика за 18 инструмента или нещо подобно сега. Аз просто се придвижих към следващото нещо, което би трябвало да правя”²³⁷.

Пак в същото интервю, Райш прави важната уговорка, че най-често стиловете в музиката, както и музикалнотеоретичния апарат са производни на развитието на други изкуства и се приемат по аналогия. След което представя своето виждане към музикалния минимализъм:

Р.К.: Досега вас непрекъснато Ви молят да дадете обяснение за минимализма, тъй като това е част от Вашия ранен стил и много други от тогава са приели този стил.

С.Р.: Нещата стоят така, ако сте били в Париж и сте намекнали на Дебюси „Извинете господине... Вие импресионист ли сте?”, той най-вероятно би ви отговорил “Merde!” и би отишъл да си почива. Това е основателната загриженост на музиколози, музикални историци и журналисти и това е пригоден начин да бъдем причислени в едно заедно с Райли, Глас, Ла Монте Йънг, може би даже Джон Адамс, а отскоро и Арво Пярт, Г'ия Канчели или Луис Андрийсен; това стана като доминиращ стил. Но всеки, който се интересува от френския импресионизъм, се интересува и знае колко различни са били и Дебюси, и Равел, и Сати – а същото е и при така наричания минимализъм... По същество, този тип думи са взети от животиста и скулптурата и се използват за музиканти, които композират в същия период от време.

²³⁷ **Reich, Steve.** *From New York to Vermont: Conversation with Steve Reich.* [електронен документ] <http://www.steverreich.com/articles/NY-VT.html> Проверен на 20.08.2011 г.

Може би има известна валидност в описанието; например ако слушате Piano Phase или Violin Phase и наблюдавате през същото време Сол Ле Вит вие ще намерите някои сходства. Всичко това означава, че има хора които живеят по едно и също време, техните антени са включени, приемат подобни послания и реагират на тях. Отвъд това, всичко е индивидуално и това е най интересното”²³⁸.

Въпреки тези основни виждания на Райш (по-долу ще цитирам и други негови текстове), на Ниман и на други автори, минимализмът се приема като едно от основните течения, характеризиращо края на XX век. Течение, дало началото и оставило свои белези почти в цялата мултиплицираща се музикална култура на Новия континент. От агресивния репетитивен звук на комерсиалните рок и поп музика, срещу които Кейдж е възразявал яростно, през рапа и хип-хопа, до релаксиращите Ню Ейдж звуци, минавайки през хилядите холивудски партитури с проточени звукови пластове в трилърите, повтарящите се детски песнички, или шарманки в момент преди убийство, репетитивното пиано на фона на струнни при изгрев/залез над езеро и целуваща се до него влюбена двойка, та стигайки до типичния звук на част от рекламите – всичко това е превърнало минимализма в златна мина. Прост звуков алгоритъм, кибернетичен модел, предлагащ възможност на всеки да го реализира. Разгледан по подобен начин, музикалният минимализъм може да бъде приравнен по смисъл към споменатия по-горе *International style* в архитектурата, а така става възможно и приеждането му като тенденция в рамките на модернизма.

Филип Глас често е цитиран с изказването си “Аз не правя търговия!” и с последвалото след това отдаване под наем на музиката му към “Фотографът” за рекламата на парфюма Incognito. Не може да не споменем и такива вопиющи търговски примери на “сътрудничество” като музиката на Ем Си Хамър за Pepsi, Джон Ленън за Reebok или на авангардната дива Мередит Монк за NASDAQ. Ако прибавим към всичко това цялата амбиент музика в ресторанти, асансьори, молове, супермаркети, офиси, летища, лобита или тематични изложби, луксозни апартаменти ще попаднем отново в същия повтарящ се звуков бекграунд на пластмасово електронно звуково фън-шуи, на проникващ в съзнанието ни елегантен, изискан и изтънчен звук. Звук, намиращ се в странно междинно положение на ръба между музикалното изкуство и опаковачната суровина на живота ни. Довело дотам, че съзнанието вече рядко

²³⁸ Ibid.

възприема музиката като духовна еманация и е стигнало до директното ѝ свеждане до поредния продукт на обкръжаващата ни реалност. В нещо, което е на път да последва превъплъщението на поетичния смисъл на английското *font* в смисъл на *извор*, *купел за светена вода* в общоприетата незначителност на *комплект от букви*, *шрифт*. Според редица учени и психолози съвременното високотехнологично общество е стигнало до там, че съзнателното *слушане* на обграждащата ни навсякъде музика не съществува, ние вече не я и *чуваме* и тя постепенно се е превърнала в своего рода шумов фон. Погледнато, прието и *употребено* по този начин всичко това може лесно да сведе музиката до категорията *продукт*, а звука до *суровина*, на системата от занимаващи се с музикален бизнес звукозаписни, продуцентски, издателски, дистрибуторски и търговски организации. Би могло да превърне субектите на изкуството във временни краткотрайни обекти на употреба или по общо казано до елемент на онази сфера на стопанството, която произвежда стоки, наречена *индустрия*, и до нейния под-клон *музикалните индустрии*. Така мисълта на Райш наистина работи и гореспоменатите примери са показателни и изглеждат страшни, а песимистичните прогнози за развитието на днешната култура и дълбоката криза на идеи излизат на преден план.

Когато обаче става дума за свободния творчески процес, тогава когато волята на автора сама го управлява, неподчинена на предварителни условности, оставила се на онова “усещане за място”²³⁹ на развиващите се процеси в динамиката на развитието на присъщите на музикалната материя стойности, в мига, когато свободният дух отвежда мисълта в онези, другите, присъщите на творчеството сфери на експерименталното осмисляне на материята, тогава понятието минимализъм придобива друг смисъл. В един такъв аспект музикалната материя вече не е *продукт* или *фон* за луксозното ни истерично ежедневие, тя се превръща отново в идея и смисъл. Звукът не е вече *суровина* – той се завръща към присъщата си функция на природно свойство, което подобно на цвета е несътворено от човека, но организирано от него. И идват другите примери на онова особено *потопяне* в състоянията на развиващите се звукови процеси водещи до създаването на нови, други сетивни светове. Тогава можем да гледаме на минимализма и на току-що описания „алгоритъм” и на понятието като изходна точка за творческо мислене, водеща ни в посоката на осмислянето на гореспоменатата множествена изразност на постмодерността.

²³⁹ Венлерс, Вим. *Усещане за място*. С.: Колибри, 2007, 334 с.

Възможна гледна точка по отношение на постмодерното осмисляне на творчеството на Райш, Ниман, Глас, Адамс или Брайърс при приемането на неговите минималистични корени може да бъде намерена при разглеждане на тезите на Елисавета Вълчинова-Чендова при осмислянето на дихотомииите на Хасан²⁴⁰. Оттук *опитът* да се „...отличи явление, което да бъде разграничено от модернизма...”, *съотнасянето* на това постмодерно явление „...с по-ранни форми на на промяна, като назоваваните като авангард творческо изпълнителски артефакти...”, и накрая, *очертаването* „...на експериментална схема на това явление, както хронологична, така и типологична, която да разкрие и обясни разнообразните тенденции и контратенденции...”, ни води към начални постановки изразени в „*Музиката като постепенен процес*” на Стив Райш от 1968, по-късни определения и класификации на Майкъл Ниман, „*Експерименталната музика. Кейдъж и отвъд...*” от 1974, на Ерик Кристиенсен в „*Явни и скрити процеси в музиката на XX век*” 2005, които дефинират разбирането на *процесната музика*. В „своето изследване на творчеството си на Йънг, Райли, Райш и Глас – „Четири музикални минималисти” Кейт Потър изтъква като основна характеристика на музиката на Глас и Райш идеята за „избягване на създаване на конвенционални времеви обекти”²⁴¹ чрез наблягането и подчертаването по скоро на протичащите процеси, отколкото на идеята за завършения продукт, бягството от прекалената индивидуализация и „предишните представи за музикалната изразност”²⁴² и най вече на преосмислянето и преразглеждането на понятието описателност.

От края на 60-те и средата на 70-те години бягството от създаването на *конвенционални времеви обекти* и нежелението да се подчиняват на предварително зададени формално-структуриращи условия води редица автори като Райш, Глас, Брайърс или Адамс – а същото би могло да бъде разгледано макар и от друг ъгъл при Ксенакис, Лахенман, Финиси или Фърнихю – към търсения и изследвания в посока изграждането на нов тип философия на музикалния *процес*, на ново отношение към звука (взет като основна градивна единица), към самите процедури на организиране и структуриране на музикалния материал, а и на самата форма въобще. Търсения, които дават резултат в нова *техника на изразност*, при която изработването на отделните

²⁴⁰ Макар и поставени по отношение на българската музика, лично за себе си намирам тезите като основополагащи и общовалидни по отношение на цялостния музикален контекст.

²⁴¹ **Potter, Keith.** *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass (Music in the Twentieth Century)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 408 p.

²⁴² **Ibid.**

структури и организирането на цялостната форма могат да бъдат разглеждани като резултат на протичащи процеси, произтичащи от автономното развитие на музикалния материал, на свободното развитие на *звукови данни* (дадености) които могат да бъдат случайни, не производни на предварително зададени правила и условия – тоналност, модалност, серия, форма – или произтичащи от даден контекст или технология. Оттука *контролът* на композитора – доколкото такъв термин би бил уместен в случая – е насочен към реализирането на кинетичната енергия на съответните *звукови данни* и възможната степен на направляване на протичащия процес.

Понятието процес в случая е разбрано като концептуална схема, като действие което ние можем да възприемем/чуем като поредица от съдържащи се в него под-действия. Създаването на звуковото състояние, което е резултат от поредицата от под-действия се съотнася към отделните фази на процеса, които са сами по себе си са ограничени в пространството и времето абстракции. По Ниман и по Райш процесите следва да съдържат организирана начална и крайна фаза при изискване на налични въвеждащи данни *очертаващи* началната и изходни данни, *очертаващи* края на процеса, при естествено съществуваща възможност за липса на изходни данни водещи съответно до възможен отворен край.

„...търсенето на проектиране на ситуации, при които звуците се случват, процеси на генериране на действия (звукови или не) към едно поле очертано от определени композиционни „правила“. Композиторът би могъл например да предостави на изпълнителя възможността да преценява и определя природата, пространството и времето на случванията на звука. Той може да изисква от изпълнителя внезапни решения по време на изпълнението. Той може да определи времеви обseg, в който определена група от тонове би могла да бъде разположена”²⁴³.

Разгледани по Потър, „предишните представи за музикалната изразност” са заменени от вече нееднократно обговаряния по-горе нов статус на „творбата” – резултатен на множествено кодираните взаимоотношения между триадата автор–изпълнител–публика, създаващи непознати до този момент проекции и стратегии на действие. В класически съществуващото състояние на творбата-модел, предоставена на изпълнителите, единственият възможен изход за взаимоотношения между

²⁴³ Nyman, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond (Music in the Twentieth Century)* Cambridge: Cambridge University Press, 1974/2009, 216 p.

съставляващите тази триада е възможно по-точното и стриктно изпълнение на зададените от автора условия. Според Ксенакис, разглеждащ стратегиите на развитието на музикалните процеси, „*доброто* изпълнение в технически план и възможната *музикална изразност* е така, както е заложена от автора в партитурата. Това противопоставяне между звуковата реализация и символната схема, която я изгражда, може да бъде наречено *вътрешен конфликт*; и ролята на диригента, изпълнителите и техните инструменти е да контролират изходните данни чрез обратна връзка и уподобяване на входящите данни [партитурата], подобно на сервомеханизмите, които произвеждат профили посредством скърцащи машини. ... Този традиционален клас от *вътрешни конфликти* може да бъде квалифициран като *автономна музика*”²⁴⁴.

Новото битие на творбата, такова каквото може да бъде наблюдавано в днешната постмодерна епоха, се характеризира със своята множествена функционалност и кодиране и е наречено от Ксенакис *хетерономна музика*²⁴⁵ (неавтономна, зависеща от множество външни фактори). При едно ново разбиране и приемане на процесността в музиката класическата *автономна творба-обект* започва да се видоизменя и от състояние се превръща в *хетерономен процес*, който е непрекъснато повлияван и направляван от редица вътрешни и външни, най-често независещи от автора фактори, водещи до нов субективен опит не само за изпълнителите и публиката, но най-вече за автора. Ситуирана в нова социокултурна среда и поставена в нови пространства – вариращи от *контролирана* акустична среда до *произволни* площи и зони, творбата се е превърнала в събитие, осмислящо по новому своите граници, ред на структуриране и оттам порядък на възприятието.

В един начален етап на осмисляне, така както са разбирани и приемани от Райш в края на 60-те в прочутото си есе „*Музиката като постепенен процес*”²⁴⁶, музикалните процеси имат няколко основни характерни черти: на първо място те определят „...всички детайли стъпка по стъпка (тон по тон), както и цялостната форма

²⁴⁴ Xenakis, Iannis. *Formalized music: thought and mathematics in music*. NY: Series Aesthetics in Music, Pendragon press, 1992, Pp. 110-111 .

²⁴⁵ Ibid. p.112.

²⁴⁶ Една година след публикуването на „Параграфи на Концептуалното изкуство” – 1967 г. от Сол ле Вит, през 1968, в каталога на изложбата „Антиилозия: Процедури/Материали” на Марша Тъкър, организирана в Музея на американското изкуство „Уитни“ – Ню Йорк, Стив Райш публикува един от най-често цитираните му текстове „*Музиката като постепенен процес*”, бележки за съвременното музикално творчество, считани дори от някои изследователи за своего рода творчески манифест на младия автор.

едновременно с това”. Музикалният процес в такъв смисъл е несъвместим с импровизацията. „Звуковият материал може да предложи какъв вид процес следва да бъде използван (съдържанието подсказва формата), както и от своя страна вида на използвания процес; може да предпостави вида на материала, който трябва да се управлява чрез него (в този случай формата предполага, съдържанието)”²⁴⁷. Привърженик на явно протичащите процеси, Райш отрича скритите структурни способности като основно изискване в случая е ясната осезаемост на протичащите в него фази. Те могат да бъдат: „...безлични, автоматични, психо-акустични резултати на търсения процес. Те могат да включват *подмелодии*, получени в резултат на репетитивността на различни мелодични модели, стереофонични ефекти, получени в резултат на мястото на слушателя, незначителни неравности в изпълнението, частичните тонове или комбинаторните²⁴⁸ тонове”²⁴⁹.

През 1974, шест години след дефинирането на музикалния минимализъм, отново Макъл Ниман във въведението на книгата си „*Експерименталната музика. Кейдж и отвъд...*”²⁵⁰ определя основните типове *музикални процеси*. По Ниман те са пет вида и са производни на конкретни композиторски практики:

Случайно детерминирани процеси, при които материалът не се определя директно от композитора, но чрез система или кръг от условия, която са създадени специално за случая. Към тях естествено можем да причислим редица творби на Кейдж като 4’33” – с възможните, случайни и различни *видове тишина*, произведени в резултат на различни акустически дадености, *Music of changes* за пиано, които имат за цел изразяването на различни състояния на съзнанието или битието в резултат на използването на произволни *шансови* операции, на основата на 64-те диаграми на китайската Книга на промените (И-Дзин), или *Music for piano* 1952–1956, написани в резултат на наблюдения на различни неравности и механични артикулации на материята в ръчно произведена хартия. Въпреки че ще през 1968 г. Райш се

²⁴⁷ Reich, Steve. *Writings on Music, 1965-2000*. Cary, NC, USA: Oxford University Press, 2002, p. 34

²⁴⁸ Психоакустичен феномен, получаван в резултат на едновременното изпълнение на два тона в резултат на който слушателя може понякога да възприема допълнителен тон, честотата на който е сума или разлика от честотите на двата основни тона. За първи път са открите от цигуларя Джузепе Тартини и понякога са наричани *тонове на Тартини*.

²⁴⁹ Reich, Steve. *Writings on Music, 1965-2000*. Cary, NC, USA: Oxford University Press, 2002, p. 35.

²⁵⁰ Nyman, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond (Music in the Twentieth Century)* Cambridge: Cambridge University Press, 1974/2009, 216 p.

противопоставя на възможността на приемането на музиката на Кейдж като процесна, но при спазване на зададените от него характеристики и то преди класификацията на Ниман.

„Джон Кейдж използва процесите и със сигурност приема резултатите им, но композиционните процеси, които той използва, са от такъв тип, че те не могат да бъдат чути по времето на изпълнението. Процесите на използване на И Дзин или на несъвършенствата в лист хартия за определяне на музикалните параметри не могат да бъдат чути, при слушане на музика, написана по този начин. Композиционният процес и звучащата музика нямат звукова връзка. Нещо подобно на сериалната музика, където серията рядко може да бъде чута”²⁵¹.

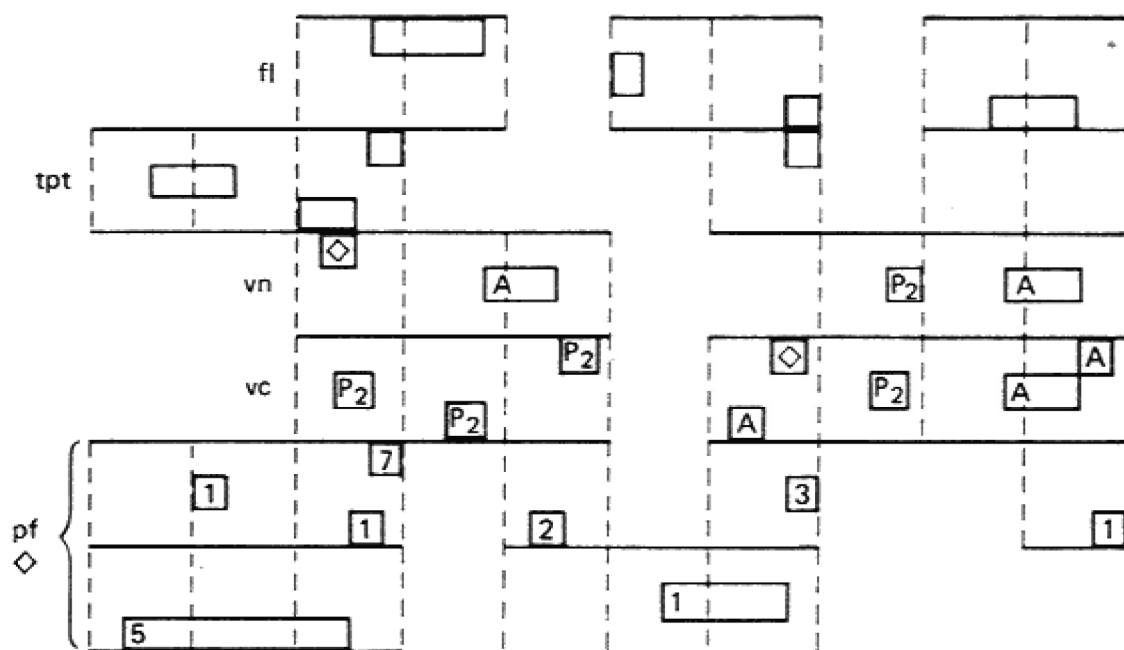
Можем да приемем случайно детерминирани процеси не толкова в порядъка на осезаемото случване и възможността за наблюдаване на отделните фази, колкото в посоката на самото съ-творяване и изпълнение на гореспоменатите творби и възможното им множествено кодиране от страна на триадата автор–изпълнител–публика и най-вече в процеса на наблюдение/изследване на самото „действие, изходът от което е неизвестен”²⁵².

Вторият тип процеси са т.нар. *изпълнителски процеси* (при Ниман *people processes*), при които се приема възможността изпълнителите да се движат свободно в рамките на определен, предложен от автора материал, при възможности за различен вид интерпретация (скорост, времетраене, артикулация). Такъв тип процедури биха могли да варират от типа на зададените в седемте Параграфа на *The Great Learning* на Кардю, написана и предназначена за изпълнение от професионални и нетренирани музиканти – творбата която впрочем става причина и за употребата от Нимън на термина музикален минимализъм, през различните похвати на Мортън Фелдмън в графичните композиции *Projections* 1950, *Intersections* 1952 или Музика за четири пиана 1957, до реализираните идеи за работа с изпълнители непрофесионалисти от Майкъл Парсънс и Гевин Брайърс. По идеята на Майкъл Парсънс това е „дейност, извършена едновременно от различен брой хора, така че всеки я извършва леко различно, „единството” се превръща в „разнообразие”, и това предполага доста икономична форма на нотация – необходимо е единствено да бъде установен начинът на действие и разнообразието идва от начина по който всеки един го изпълнява

²⁵¹ Reich, Steve. *Writings on Music, 1965-2000*. Cary, NC, USA: Oxford University Press, 2002, p. 35.

²⁵² Cage, John. *Silence. Lectures and writings by John Cage*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973, p. 13.

различно”²⁵³. Създадените през 1969 от Кардю, Парсънс и Скемптън в Морли Колидж – Лондон, *The Scratch Orchestra*²⁵⁴ и година по-късно от Гевин Брайърс *Portsmouth Sinfonia* в Училището за изкуства – Портсмут, използват подобна идея. Съставите са отворени за всички желаещи, най-често непрофесионалисти, като се използват графични партитури, или творби със специални указания и много рядко творби с конвенционална нотация.



*Morton Feldman – Projection II (Opening). From Edition Peters No. 6940 © 1951 by C F Peters Corporation, New York*²⁵⁵

Третият вид са *контекстуалните процеси*, в които действията зависят от непредвидени условия или от променливи звукови *данни* и *величини*, произтичащи от последователността на процесите в музиката. Разбирането на същността на идеята за контекстуалния процес е неговото възможно осмисляне в сферата на философията и

²⁵³ **Nyman, Michael.** *Experimental Music: Cage and Beyond (Music in the Twentieth Century)* Cambridge: Cambridge University Press, 1974/2009, p. 6.

²⁵⁴ Стържещият оркестър.

²⁵⁵ **Griffiths, Paul.** *Morton Feldman's early Projections and Intersections pieces.* [Електронен документ]. <http://www.cnvill.net/mfgriff.htm> Проверен на 14.08.2011 г.

практиките на *контактимпровизацията*, основана на възможна комуникация между два или повече изпълнители, осъществяващи контекстуален контакт и различни поведенчески взаимоотношения в работата си с дадена звукова материя. В изложението на Ниман отново работата на Кардю по Параграф 7 от *The Great Learning* е дадена за пример.

→ sing 8 IF
sing 5 THE ROOT
sing 13(f3) BE IN CONFUSION
sing 6 NOTHING
sing 5 (f1) WILL
sing 8 BE
sing 8 WELL
sing 7 GOVERNED
hum 7
→ sing 8 THE SOLID
sing 8 CANNOT BE
sing 9(f2) SWEEP AWAY
sing 8 AS
sing 17(f1) TRIVIAL
sing 6 AND
sing 8 NOR
sing 8 CAN
sing 17(f1) TRASH
sing 8 BE ESTABLISHED AS
sing 9(f2) SOLID
sing 5 (f1) IT JUST
sing 4 DOES NOT
sing 6 (f1) HAPPEN
hum 3(f2)
→ speak 1 MISTAKE NOT CLIFF FOR
MORASS AND TREACHEROUS BRAMBLE

NOTATION
→ The leader gives a signal and all enter concertedly at the same moment. The signal of these signals is upbore; those wishing to observe it should gather in the leader and choose a new note and enter just as at the beginning (see below).
sing 9(f2) SWEEP AWAY means: sing the words "SWEEP AWAY" on a length-of-a-breath note (syllables freely disposed) nine times; the same note each time; of the nine notes two (any two) should be loud, the rest soft. After each note take a breath and sing again.
"hum 1" means: hum a length-of-a-breath note seven times; the same note each time; all soft.
"speak 1" means: speak the given words in steady tempo all together, in a low voice, once (follow the leader).

PROCEDURE
Each chorus member chooses his own note (silently) for the first line (if right does). All enter together on the leader's signal. For each subsequent line choose a note that you can hear being sung by a colleague. It may be necessary in more than one case to wait for a moment. The note, once chosen, must be carefully repeated. Time may be taken over the choice if there is no note or only the note you have just been singing, or only a note or notes that you are unable to sing, or none of the notes at all. Do not sing the same note on two consecutive lines. Each singer progresses through the text at his own speed. Remain stationary for the duration of a line; most should only be longer lines. At once have completed "hum 3(f2)" before the signal for the last line is given. At the leader's discretion this last line may be repeated.

Корнелиус Кардю – Фрагмент от Параграф 7 от *The Great Learning*

Интересни тук са обяснителните бележки на Кардю:

„Всеки изпълнител от състава избира свой тон (беззвучно) за първата линия (IF осем пъти). Всички встъпват едновременно по даден от водещия сигнал. За всяка една последваща линия от партитурата изпълнителя избира тон, който е бел

изпълнен от някой от соседните му колеги. При необходимост е възможно и негово придвижване на определено разстояние за да може да чуе определени звуци. Веднъж избран, следващия тон трябва да бъде внимателно запомнен. Този избор може да изисква и определено време. Ако вече сте изчерпали възможните тонове, или изборния от вас тон се изпълнява от друг, изберете свободен тон за следващата линия от партитурата. Не изпълнявайте една и съща нота за две последователни линии. Всеки изпълнител изпълнява текста в произволно избрана скорост”.

Като контекстуален процес според мен биха могли да бъдат осмислени и някои похвати от творби в късното творчество на един от най-ярките представители на модернизма – Луиджи Ноно, преминал през 80-те в редиците на неортодоксалния сериализъм, а оттам и към ново осмисляне на звуковата материя. Единственият му струнен квартет *Fragmente-Stille, an Diotima* от 1980 с указанията в него процедури е ярък такъв пример, както и повод за нередките коментари за постмодерния обрат в мисленето на Ноно²⁵⁶. Някои от късните му творби рядко са фиксирани в партитури – *Découvrir la subversion* 1987, при която нотните индикации и указания за различните процеси са известни и понятни само на изпълнителите. Парижкото изпълнение на творбата е именно пример за контекстуален процес, групова импровизация, ръководена от самия Ноно върху предварително зададени на изпълнителите звукови модели, указания и организиращи идеи на композитора.

Четвъртият вид по Ниман – *репетитивните процеси*, при която движението се генерира единствено и поради обширно и просторно повторение на звуковия материал, може да бъде осмислен още в ранните практики на минимализма в музиката, при едни начални образци и примери като *In C* на Тери Райли или Параграф 2 от *The Great Learning* на Кардю. Различните практики и използвани процедури от Глас и Райш са показателни за този вид. Те могат да бъдат разпределени съответно при Глас като *адитивни репетитивни процеси* – получени в резултат на добавяне на тонове или модели към вече изграден и осезаемо протичащ процес или *субтрактивни репетитивни процеси*, получени в резултат на на определени елементи от фактурата. При Райш, от друга страна, това са “постепенно видоизменящите се взаимоотношения” в тъканта в резултат на контрапунктично наслагване, съпоставяне, противопоставяне или наслагване на различни структури – а това е въведената от него практика на

²⁵⁶ Sallis, Friedemann. *Le paradoxe postmoderne et l'oeuvre tardive de Luigi Nono*. Montreal: Circuit : musiques contemporaines, vol. 11, n° 1, 2000, p. 68-84.

фазиране. Техника, основаваща се на съпоставянето на две или повече идентични/различни единици, които в резултат на множествено повторение водят до „постепенно музикално” изменение по хоризонтал и вертикал. Възможните варианти в случая са това да се осъществява

- *Фазиране с еднакви или подобни модулни единици* – най-простата форма на фазиране при която два идентични модула се разместват по хоризонтала, като единият изменя постепенно своята ритмика а другият остава непроменен.
- *Фазиране с различни (неравни, аритмични, хетерометрични) модулни единици* – тяхното съпоставяне, при различно протичащ мелодичен, ритмичен или метричен рисунък, а съответно и дължина, води до създаването на все по-комплексно развитие на моделите и техните взаимоотношения.

Прекрасни примери за този тип процеси могат да бъдат намерени в цялото творчество на Райш, започвайки от *Фаза-цикълът*, включвайки в това *Музика за 18 музиканти* 1976, *Tehillim (Книга на псалмите)* 1981 и др.

Последният, пети вид, обхваща *електроакустичните процеси*, при които някои или всички аспекти на музиката, се определят от използването на електроника. Тези процеси могат да бъдат разгледани в едно неизброимо и нарастващо множество от форми и изразнаост, което би било обект на специално изследване. Основни моменти в случая са всички процеси – протичащи свободно и независимо от автора или волята на опериращия с машините, които се получават в резултат на генерирането, модулирането или непрекъснатото видоизменяне на звука от електроакустичните инструменти или от компютърните програми. Интересни и любопитни в случая са различните възможни интеракции с живите изпълнители, които отвеждат този последен тип процеси към възможно, множествено тълкуване от гледна точка на предишните четири. По отношение на такъв тип процеси Райш споделя:

„Обхвата на всеки постепенно (напълно контролиран) музикален процес, където могат да бъдат чути такива детайли на звука които излизат далеч извън намеренията, заложен в техните акустични основания е именно това нещо. Аз започвам да усещам тези дребни детайли тогава, когато мога да поддържам моето внимание и постепенният музикален процес приковава за продължително време вниманието ми. Под „постепенен” аз разбирам изключително постепенен процес, който се случва така постепенно, че слушането му наподобява гледането на стрелката на минутите на часовника, в резултат на което вие започвате да виждате нейното движение даже и след това”.

В случая могат да бъдат разгледани редица творби, започвайки от *"...изстрадани вълни спокойни..."* 1976 за пиано и магнетофонна лента на Ноно, преминавайки през експериментите на Берио и стигайки до *Различни влакове* 1989 за струнен квартет и предварително изработена фонограма на Райш или последната му творба *WTC 9/11* 2011, и до *Книгата на мнимите танци на Джон* на Джон Адамс – пак за струнен квартет и предварително изработена фонограма с препарирано пиано.

3. 3. Теоретични постановки за постмодернизма по Крамер

Известният американски композитор и теоретик Джонатан Крамер (1942–2004) е един от основните автори на фундаментални изследвания – текстове, систематизации и класификации на постмодернизма в музиката. Автор на редица книги, като *Времето в музиката* 1988, *Слушането на музика* 1988, включително и последната му – за съжаление недовършена, озаглавена *Постмодерната музика – постмодерното слушане*, както и на научни статии и есеистика като *Дисконтинуитет и пропорция в музиката на Стравински* 1986, *Отвъд единството: Към проблема за разбирането на постмодернизма в музиката* 1995. В два от основните си текстове, посветени на проблематиката на постмодернизма – *Постмодерни концепции за музикалното време* 1997, *Природа и произход на постмодерната музика* 2002, Крамер излага своите класификации на основните белези на постмодернизма в музиката, които подобно на класификацията на Ихаб Хасан от *Послеслова към Разчленяването на Орфей* от 1971 г. се приемат за модел и като основополагащи в съвременната музикална наука.

В първия от двата цитирани текста *Постмодерни концепции за музикалното време* описът на характерните за постмодернизма черти по Крамер съдържа 14 точки, а във втория – те са доразвити до 16. Белези, които както става ясно в развитието на второто есе, при приемането на тезата на Лиотар за постмодернизма като повтарящ се в различните епохи етап в творческата философия, статуса и поведението на твореца се отнасят и по отношение на музика от отминали периоди. Разглеждайки времевите структури в музиката и тяхното възприятие, Крамер въвежда тезата за *постмодерното музикално време*, което в резултат на новите типове възприятия (развитие на концертните практики, звукозапис, медии) се създава на различни нива, множествено, и то не само от автора, но и от отделния слушател. При това създаването му е различно при всеки един от тях благодарение на неговата „фрагментираност, непостоянност,

нелинеарност и множественост. Идеята за многостранността на музикалното време – а именно, че музиката може да накара слушателя да изпитва различни усещания в различни посоки и времеви наративи и/или различни степени на движение, всички едновременно е в действителност постмодерна²⁵⁷.

При такава една теза Крамер представя и разглежда няколко творби от началото на XIX и началото на XX век – Бетховен *Струнен квартет във Фа Мажор* op. 135, Малер – финалното Рондо от *Симфония № 7* и Чарлз Айвз – *Putnam's Camp* от *Три местности в Нова Англия*, изследвайки развитието на процесните и времевите им музикални структури. Без да приема самите творби като постмодерни, Крамер се опира на ново разбиране на логическата и темпоралната им подредба, така както могат да бъдат интерпретирани и приети в днешен културен контекст, при разбирането и подчертаването на тяхната фрагментираност, нелинеарност и оттам възможност за множество кодиране на смислите – както на частите на творбите и на тяхната нетрадиционна подредба – и отчитането на постмодерните им характеристики, при разбирането на постмодерното мислене и структуриране в тези примери като позиция и отношение на реинтерпретация на предишни *другости* в музикалната култура.

Основните въпроси, поставени от Крамер, са преди всичко: *към какво се съотнася* терминът постмодернизъм: към период, към вид естетика, към отношение на слушателя или към композиторски практики; реакция или продължение на модернизма ли е; създаване на оригинална или на вторична музика е; използването на процедурите на тоналността, връщането към мелодиката и консонантната хармония – това признаци на антимодерност и на реставрацията на стари, късноромантични прийоми ли е или е ново осмисляне на гледни точки. Ако се приеме, че такова поведение е резултат на *носталгия* по отношение на класицизма или романтизма, то възвръщането към тях би било равнозначно или на поза, маниерност или на своего рода елитизъм, нещо което постмодерното мислене и изразяване не приемат, още повече при непрекъснатото обговаряне на антиелитисткото поведение на постмодерния автор. Така според Крамер това би могло да бъде или *антимодернизъм* – така както може да бъде видян при Пендерецки или отчасти при Пярт, като белег на постмодернизъм и най-вече, като явно постмодерно отношение и поведение (Берио – *Синфония*, Шнитке – *Симфония № 1*, Адамс – *Цигулков концерт*).

²⁵⁷ **Kramer, Jonathan D.** Postmodern Concepts of Musical Time In: *Indiana Theory Review*, Volume 17, Number 2, Fall 1996, p. 22.

Вторият поставен от Крамер и в двата текста въпрос, е за *постмодерното поведение* – приемането му е възможно само в резултат на разбирането на съчетанието между композиционните техники и съотнасянето им към музикалната история. В този смисъл по Крамер (а и по Еко) постмодернизмът се явява не хронологично определяно течение – а *категория, воля, начин на действие* или *отношение* в творческата философия на композиторите, които от своя страна коригират принципно системата на връзки и мислене при изпълнението/представянето на музикалната творба и оттук възможностите за множественото ѝ, подложено на различно кодиране възприятие. Това в никакъв случай не би могло да приеме тезата на Хелга де ла Мот-Хабер за приемането на постмодернизма като фасадно понятие, уместността на което в качеството му на *етикет* на новата епоха е поставена под съмнение²⁵⁸. Оттука Крамер стига и до потвърждение на тезата на Лиотар, че „една творба може да стане модерна, само ако преди това е била постмодерна. Разбран по този начин, постмодернизмът не е край на модернизма, а неговото зараждане, и това състояние е константно“²⁵⁹.

Единството и еkleктиката следва да бъдат приемани като основни в постмодерната музика. Така единството е *възможност*, приета не като характеристика или предпоставка/изискване, а като разбиране или стойност, проектирана в самата музика чрез различни процедури и подходи. Постмодерната музика, подобно на архитектурата или живописата приема *конфликта* и *противоречието* като основни феномени в изграждането на динамичното единство на творбата, но „въздържайки се от постоянство и цялостност“²⁶⁰. Така освен динамичност в изграждането на нейното *единство* творбата провокира и изискването за същото при нейното изпълнение и възприемане от публиката – търсеща в музиката не постоянство и цялост, а отделните съставни единици, желаеща наслаждение от досега с тях, далеч от модернистското наслаждение от търсения/възможен анализ на *използваните* структури или потъването в статиката на монохромната експресивност.

²⁵⁸ **De la Motte-Haber, Helga** In: *Postmodernism in Music: Retrospection as Reassessment*, In: *Contemporary Music Review* 12, 1995, pp. 77-83.

²⁵⁹ **Lyotard, Jean-Francois**. *Answering the Question: What Is Postmodernism?* In: *Post-Modern Condition : A Report on Knowledge.Appendix*.Minneapolis, MN, USA: University of Minnesota Press, 1984, p. 79

²⁶⁰ **Kramer, Jonathan**. *The Nature and Origins of Musical Postmodernism*. – In: *Postmodern Music/Postmodern Thought*, edited by Judy Lochhead and Joseph Auner, New York: Routledge, 2002, Pp. 13–26.

В резултат на това и съотнасяйки го към единствата, Крамер представя два възможни подхода за постмодерното разбиране и на *цитата* и *съотнасянето*. Единият е произведен на модернистското мислене и това е търсенето на хомогенност и демонстрация на майсторство, на стилово вплитане на *чуждия* елемент, на търсенето на единство. Такива ярки примери могат да бъдат намерени както в употребата на темата от Тристан и Изолда в *Лирична сюита* на Берг, или нейната алюзия във средния дял в *Golliwog's Cakewalk* от *Детски ъгъл* на Дебюси така и в творчеството на Стравински (*Пулчинела*, *Целувката на феята*) или алюзиите с *Болеро* на Равел в първа част на *Ленинградска симфония* на Шостакович. Връх на такова майсторско вплитане са впрочем буквалните цитати на Баховия хорал *Es ist genug* и каринтийската народна песен в *Концерт за цигулка* на Албан Берг. Вторият възможен подход е този на типичното постмодерно използване на цитата като съотнасяне, като предизвикателство към различни културни пластове, като бягство от възможно единство с цел множествено кодиране и фрагментиране както на ниво изграждане на формата, така и на етап разкъсване на отделната структура а даже и мотив. Такива ярки примери могат да бъдат цитираните вече нееднократно *Sinfonia* на Берио, *Musique pour les soupers du roi Ubu* на Цимерман или *Симфония № 1* на Шнитке. От един такъв подход на разглеждане (по Крамер) даже и коментираната от Данузер хомогенност на между резнородните елементи при *Химни* на Карлхайнц Щокхаузен отнася творбата в сферата на постмодерната творческа философия.

Споменатите по горе *описи* на характерните за постмодернизма черти, така както можем да ги намерим и в двата текста, са и едни от основополагащите приноси на Джонатан Крамер не само в областта на музикалната наука, но и в цялостната постмодерна мисъл, философия и естетика. Те могат да бъдат разгледани като продължение на мисленето на Хасан и неговите *схематични разлики*, включително и в преразглеждането на дихотомните му двойки и формулирането им „като отличителни за музикалния език на постмодернизма, съотнесени към музикалния модирнизъм/авангардизъм...”²⁶¹, изтъква Елисавета Вълчинова-Чендова.

Тука ще приложа буквално текста на Крамер:

„Постмодерната музика:

²⁶¹ **Вълчинова-Чендова, Елисавета.** *Музикалният стил на постмодернизма като изследователски контекст. За няколко концептуални въпроса.* – Във: *Българското историческо музикознание: Подходи и конкретизации.* С.: Съюз на българските композитори – Секция „Музиколози”, 2005, с. 156.

1. е не просто отхвърляне на модернизма или негово продължение, но има аспекти и на двете, като негово прекъсване и продължение;
2. е в известна степен и по някакъв начин иронична;
3. не зачита границите между звучностите и процедурите на минало и настояще;
4. поставя под съмнение бариерите между „висок”и „популярен”[в оригинала “low”] стил;
5. изразява презрение към често неоспорваната стойност на структурното единство;
6. поставя под въпрос взаимната недостъпност между елитистките и популистките ценности;
7. избягва определянето на формите (т.е. не изисква цялостната творба да бъде само тонална или сериална или описана в предписан формален калъп);
8. приема музиката не като автономна, но като свързана с културния, социалния и политическия контекст;
9. включва цитати и отпратки към музиката на многобройни традиции и култури;
10. приема технологиите не само като средство за съхраняване и препредаване на музиката, но и като нещо, което се съдържа дълбоко в създаването и смисъла на музиката;
11. използва противоречията;
12. съмнява се в бинарните опозиции;
13. включва фрагментацията и непоследователността;
14. съдържа плурализам и еkleктика;
15. създава множествени значения и многосъставна темпоралност;
16. поставя смислите, а понякога даже структурите повече на слушателите, отколкото на партитурите, изпълнителите или композиторите”²⁶².

Пак в същия текст Крамер обсъжда и различните типове реакции както на музикалните творци към развитието на постмодерността, реакции в никакъв случай еднозначни и и еднопосочни, но при всяко положение подчинени на развитието на

²⁶² **Kramer, Jonathan.** *The Nature and Origins of Musical Postmodernism.* – In: *Postmodern Music/Postmodern Thought*, edited by Judy Lochhead and Joseph Auner, New York: Routledge, 2002, Pp. 16–17.

контекста. „Дали те приемат, отричат или се борят срещу постмодернизма, това е неоспорима сила. Даже и тези които го приемат, биха могли да правят това по различни причини”²⁶³. Такива биха били реакцията срещу *модернистката стилистика и ценности*, противопоставянето на *институционализирането* на модернизма, приемането на *неприложимостта* на модернизма, опита за *преодоляването на разрива* между композитора и публиката, *приемането и харесването* и намирането на възможност за *вплитане на популярната музика* в големия класически наратив, използването на *постмодерната естетика* от някои автори като начин за създаване на *предмет за потребление*, търсенето на *различност* и т.н.

²⁶³ Ibid. p. 22

ГЛАВА ЧЕТВЪРТА

ОПИТ ЗА ТВОРЧЕСКА АВТОРЕФЛЕКСИЯ

4. 1. За звуковия материал и произведенията, реализирани през периода на изследването

Когато в началото на този текст си поставих задачата в последната част на дисертационния труд да се опитам да направя анализ на шест творби – основа на изследването ми, на собствените си творчески мисли, желания, произтичащи от тях действия и съпътстващите ги техники и начини на мислене, аз имах предвид да подложам на авторефлексия моето творчество. Да представя и да *отразя* пред читателя и изследователите (а и за себе си) намеренията, природата и същността в работата на един композитор, така както те съществуват и функционират в творческата практика в края на XX и началото на XXI век.

Ще подчертая отново, че тези шест творби бяха написани и изпълнени преди започването на този словесен опит за анализ, който при всички случаи разглежда *субективна творческа дейност* в обективен контекст и се опитва да формулира най-вече възможните стилови *поставяния* и *взаимодействия* в работата на един композитор. Както е видно, става дума за достатъчно сложен и безпределно динамичен контекст на локални и глобални социални, икономически, политически или културни процеси. Движението и развоят им са множествени, изключително интензивни и динамични. За първи път в човешката история те протичат с такива темпове и трудно контролируем ритъм, стават все повече многозначни и трудни за дефиниране както в отделните изкуства, така и по описаните от Хабермас сектори. Приема се, че протичащите процеси на стилови взаимодействия в областта на музиката, започвайки от края на 50-те години на XX век и стигайки до днес, са белязани едновременно от *разпад* и *съзидание*, от *упадък* и *възход*. Аз бих предложил замяната на подобни квалификации, които подхождат повече на публицистиката, но не и науката, с други термини. Те биха били от порядъка на *видоизменение* – вместо *упадък*, защото *упадъкът* предполага йерархизиране, поставянето на един стил и епоха в преимуществено положение спрямо други; на *интердисциплинарност* – вместо *съзидателност*, поради факта на все рядката възможност за самостоятелното, автономното и изолирано публично съществуване на отделни изкуства и все по-

голямата и сложно изграждаща се мрежа от взаимни връзки в творческите подходи и изразности в отделните изкуства.

В такъв един порядък, лично за себе си мога да споделя, че отношението ми към звуковия материал – тогава когато става дума за музикални творби, без участието на сценичен или друг свързващ творческия процес екип – в последно време се е водело значително повече от идеи, практики и изразност, присъщи на живописиста или скулптурата, отколкото на традиционните композиторски практики. Идеята за отношението на отделния звук и неговото място в музикалната тъкан за мен е била винаги свързана с възприемането на творбата като цветно платно, звуково-живописен обект, протичащ в непрекъснат, постепенно развиващ се *процес*. Творбата често е била мислена обемно като звуково-кинетична скулптура, която предоставя на слушателя възможности за многозначно и обемно приемане на протичащия процес, все пак лимитиран в достатъчно добре дефинирано единство. Оттук идва и използваната от мен практика на множественото приемане на творбата, един път като предпоставен стабилен материал – своего рода *звук* камък или мрамор, чиято структура, зададена от природата и времето предполага определен тип звучност, развитие по хоризонтала и (N.B.) *произтичащите от него вертикали*, а от друга в изграждането на непрекъснато развиваща се и видоизменяща се тъкан. Подобна техника на мислене вероятно стои и в основата на приемането на редица от творбите ми като форма на интензивен минимализъм и оттам към причисляването ми към тази тенденция. Нещо, което не споделям и по-долу ще се аргументирам специално. Всъщност, става дума по-скоро за използването на достатъчно типични и производни на речта реторични похвати, които приложени в музикалната тъкан се приемат като признаци за принадлежност към този тип мислене. За себе си лично застъпвам тезата, че освободеното от строгите параметри на модернисткото мислене и структуриране творческо съзнание от постмодерната епоха използва голям набор, съвсем не нови реторични похвати, присъщи на поетиката и изящната словестност. Похвати, които са били или са оставени на заден план от търсещото нова изразност мислене на музиката на модернизма. Похвати, които в епохата на постмодерността авторите използват значително по-осъзнато и обилно.

Работата в екип – така типична за изкуството на постмодерността, ме е поставяла в различни позиции на творчески взаимоотношения, които биха били обект на друг текст и разсъждения. При всички от тях обаче водещите идеи са били мислени от гледна точка на интердисциплинарни взаимодействия, равнопоставеността на

изразността на различните „посреднически слоеве“²⁶⁴, съпоставянето и противопоставянето на множество тренингови и работни техники, многосъставната мрежа от естетически и стилови връзки между отделните автори. В случая ще дам два примера с една театрална и една интердисциплинарна постановка за танцов театър.

Първият се отнася до постановката на „Слепите“ от Морис Метерлинк, реализирана в екип с режисьора Възкресия Вихърова и архитекта и сценограф Зарко Узунов, съвместно със студенти от Програма „Театър“ на НБУ в Театър 199. Този превъзходен текст от 1890, типичен пример за деперсонифицираната статична драма на символизма, текст, заради който авторът получава Нобелова премия през 1911 г., освен дълбоката си мистика и закодирано духовно послание, съдържа и нова аура на отношение към работата със звука, приет в смисъл на иманентно състояние, изразяващо духа на творбата. Цялата атмосфера на потъналото в безкрайността на протичащото време слово е подчинена на монохромен тип багри, на монотонно протичащата реч, на перманентната асонантна реторика, но и едновременно с това на изключително богата звукова палитра, на странни извеждания на различни групи звуци: гласни или съгласни, на непрекъсната интуитивна вибрация на тъга, страх, надежда или светлина...

„Разпределяйки условно творбата на четири големи дяла, ние имахме широко поле на изследване. По отношение на звуковата работа бих разпределил тези дялове така:

I - Тотален контрол върху звука и текста. И формата и отделните структури са стабилни. Относително статичната атмосфера е наситена с непрекъснато вибриращ звук. Всеки един от актьорите има собствена линия контролирана в партитура по хоризонтал и вертикал. Интонацията е организирана спрямо определен кръг от тонове, както и спрямо отделни фонемни заложенни в текста на Метерлинк. Тишините също са подложени на контрол.

II - Медитативен. Формата е относително стабилна, но отделните структури са мобилни /подвижни/. В началото всички актьори работят върху един тон в пълна концентрация, тонът постепенно се разлага, върху странната атмосфера на записани върху фонограмата звуци от различни празни пространства (запис на различни видове тишини) се наслаждат отделните монолози и постепенно медитацията преминава в транс.

²⁶⁴264 **Брох, Херман.** *Изкуството и неговият антистил в края на XIX век.* В: *Песента на Нерон. Есета.* С.: Народна Култура, 1984, Сс. 11-80

III - Това е началото и стигането до апогея на транс. Импровизация и работа по зададени в паметта на актьорите знаци. Знаци, които чрез тотално освобождаване на съзнанието са в състояние да доведат до транс и екстатика. И формата и структурите са абсолютно мобилни. Единствено фонограмата е изработена предварително и помага на актьорите при "отварянето" на определени части на под-не-съзнателното.

IV - След тоталния транс това е "успокоението" на финала, който макар и отворен, уравновесява. Формата е мобилна, а структурата стабилна. Финалният монолог контрастира с хорала от фонограмата"²⁶⁵.

Вторият пример се отнася до постановката на БНТ, осъществена като телевизионен танцов театър на „...най-високата точка на моята вътрешност“, реализирана в екип с хореографа Мила Искренова и режисьора Йордан Джумалиев, съвместно със студенти и преподаватели от Програма „Танцов театър“ на НБУ танцьори от трупата на „Арабеск“ и независими актьори. Постановката е типичен пример за *процесна* работа, заснета и документирана през целия период от кастинга, тренинговата работа, финалното заснемане в студиото. Танцьорите бяха избрани след проведен кастинг попълване на писмен въпросник и десетдневен тренинг и *свободни репетиции*²⁶⁶. Решаващият фактор за участието впрочем беше владението на съвременни танцови техники и възможността и преразположението към участие в експериментален творчески процес и към насочването на изпълнителската психология и тялото на актьора върху възможностите за създаване на нов тип сфери на цялостното му функциониране.

От самото начало идеята беше насочена към конструиране от кратки филмови епизоди, съчетани с психоаналитични интервюта на участниците, заснети извън и в студиото, без знанието на участващия актьор, но естествено включени с изричното му съгласие. В интервютата гласно се обсъждат следните въпроси.

→ Кое отличава Човека от Животните, ако човешкият разум се занимава предимно с това, как да оцелее и задоволи по-пълно желанията си?

→ Ако храната ни правеше щастливи, защо се е родила идеята за Бог?

→ Инстинктът ни прави живи, но ни кара и да убиваме. Той създава живота и предизвиква развитието, но същевременно унищожава и руши, той ни прави

²⁶⁵ Арнаудов, Георги. *Жестовите на звука*, В: Четиво. Симпозиум „Настоящото като трансмисия на паметта от минало към бъдеще“ Латна академия за изпълнителски изкуства С.: НБУ, 1997, с. 11

²⁶⁶ Терминът беше въведен от Мила Искренова и Маргарита Михайлова с оглед обозначаването на процесната работа по време на периода подготвящ снимачния процес.

щастливи, но и дълбоко нещастни. Колко пъти в живота си сме били хищници и колко пъти жертви?

→ Кога се обръщаме към Бога, в кой момент се чувстваме най-близко до него?

→ Ако част от нашето съзнание е подвластна на инстинкта, има ли друга такава – Морална, която да го контролира и в чии ръце остава този свят, ако побеждават винаги хората със силни инстинкти?

Почти двадесет години след постановката си давам преценка за основните моменти от работата. В първия дял това беше стриктното спазване на текст, съчетано с "наслагване" в паметта на актьорите на определени звукови формули за трансформация и модулация на някои от фонемите в текста. Това "наслагване", повтаряно безкрай пъти и съчетано със строгия контрол на партитурата, доведе до отключване на неподозирани "музикални" възможности в актьорите. Всичко това ставаше както по отношение на отделния, така и на цялата група актьори. Вторият дял изискваше, от една страна, концентрация върху отделния тон и паралелно с това работа с фонограмата, която даваше звукови репери за включване или изключване на отделни структури. Освен това този отделен тон, върху който се медитираше, постепенно се разлагаше в клъстер, което изискваше допълнително напрежение и концентрация. Тоталният транс на III дял съдържаше работа върху гореспоменатите формули за трансформация на звука от I дял.

Концертът за цигулка, струнни, ударни и тастови инструменти е творба написана през периода 2009–2010 година, а записът и е реализиран през месец януари на 2011 г. в сътрудничество с английския цигулар Рой Тийкър, Оркестъра на Българското национално радио и диригента Георги Димитров. Първоначално творбата беше написана за цигулка в съпровод на неголям оркестров състав от струнни инструменти, а по-късно, по време на предварителната работа по творбата с диригента и изпълнителя възникна идеята за включването на малък набор от ударни и тастови разпределени в различни конфигурации и с различни роли в трите части на творбата.

В първата част, класически изградена в сонатна форма - *Molto Allegro*, това са тимпани и 4 том-тома, които подсилват и подчертават непрекъснатото, почти истерично напрежение на един цялостен механизъм, изграждан на основата на виртуозна цигулкова партия. Началната моторна тема е основана на непрекъснато повтарящо се опяване около един мажор-минорен тонален център, последвана от втора,

съставена от различни мотивни ядра. Разработката съдържа няколко каденци, всяка от които поема началната си фаза от нивото на интензивност, достигнато в предишната каденцова партия. Каденците са разположени в множествени отношения с оркестъра – при явни противопоставяния, съпоставки, или фонов/оргелпунктови функции на оркестровия апарат.

Във втората част – Andante, изградена в класическа триделна форма, единственият външен спрямо звучността на струнните инструмент е гlockenspiel (glockenspiel) като малък цветен отенък, който съпровожда кантилената на цигулката в края на първия и третия дял. Дялове, които въпреки класически зададената структура и форма се видоизменят в плавно градиращ и непрекъснато променящ тоналната си структура план. Една друга трансформация е в ход още от началните тактове на концерта и тя става явна в прехода между втора и трета част. Макар и замислен привидно като алюзия на концерт от епохата на виенския класицизъм, непрекъснатата трансформация на музикалната тъкан дава ясни знаци за употребата на различни похвати, които изключително плавно и бавно водят съзнанието назад, към все по-стари технологични похвати, към „сурово“ изчистване на средствата. Така напомнящата бавните части на бароковите концерти втора част е продължена с атака от третата част – Moderato. Allegro moderato. Allegro, с играта на чембалото, солиращата челеста и перкусивното пиано. Инструменти, поставени в почти театрални роли на калейдоскопична част, носеща подзаглавие "Manual de zoología fantástica", инспирирано от няколко от фантасмагоричните въображаеми същества на един от любимите ми автори Х. Л. Борхес (J. L. Borges) и съответно водещо в моменти до явни препратки към няколко фрагмента от *Фантасмагории*-те за струнен квартет. Подчертавам ролята на тези инструменти, понякога отнемащи солистичната партия на цигулката, понякога акомпаниращи, а понякога само маркиращи съвсем леки щрихи в изграждането на обща сюрреалистична картина, напластена с различни образи и препратки към стилистични похвати в сложно изградената оркестрова конструкция (с явно фазиране и адитивни процеси), заради нейната роля в творбата и взаимодействията ѝ със солиращата, почти без да може да си поеме дъх цигулка, водеща към задъхан и отворен финал.

Колкото до солиращата партия – това обикновено е едно от основните предизвикателства пред всеки автор, който не е цигулар. Капаните на пианистичното мислене и пренасянето на клавирни похвати върху солиращата цигулка са най-често срещаното изкушение. Нещо, което се опитвах да избягвам още от първия момент на

работата върху творбата. В случая сътрудничеството ми с Рой Тийкър по време на работата върху концерта беше достатъчно плодотворно.

Псалми за сопран и симфоничен оркестър са написани на основата на пасиона Страсти на Иисуса Христа по Псалмите на Пророк Давид от 2008 – като една нова версия, редакция, написана и пригодена специално за изпълнение за един солист – сопран, и малък симфоничен оркестър. Първото им изпълнение е от 15 април 2010 г., със солист Росица Панайотова и Плевенска филхармония под ръководството на диригента Йордан Дафов.

Частите са две – Псалом 90 „Живи во помощи Вишнего” и Псалом 50 „Помилуй мен Боже”. Приема се, че Псалом 90 е написан лично от Мойсей. Покаятелният Псалом 50 се свързва с покаянието на Пророк Давид след неговия брак с Версавия и след идването на Пророк Натан. Прочутият псалом – впрочем на латински това е *Miserere mei, Deus* – се приписва лично на Пророк Давид и във всички издания той носи следното обяснение, което ще цитирам по приписвания на Петко Р. Славейков и Константин Фотинов превод: „Първому Пѣвцу, Псаломъ на Давидъ, когато дойде пророкъ Натанъ при него слѣд като бѣше влѣзълъ той при Витсавия.”

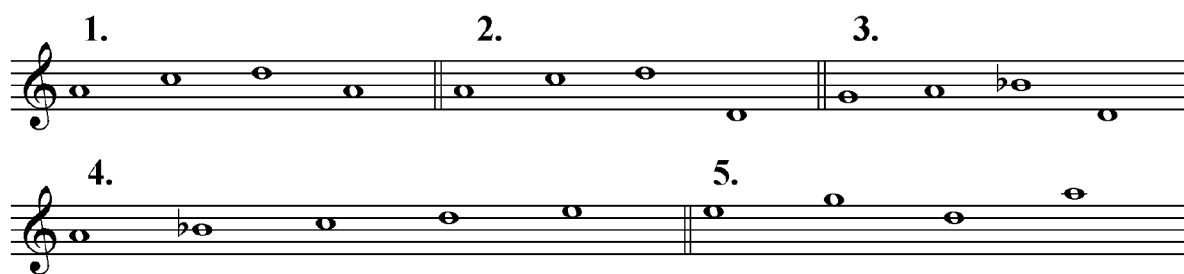
Творбата е написана по автентични среднобългарски текстове от псалми на Св. Цар и Пророк Давид от Томичовия псалтир²⁶⁷, включени в съставения от св. Кирил Александрийски (378–444) Чин на Царските Часове²⁶⁸. Според езиковеда Кирил Мирчев за разлика от употребявания в епохата на Първото българско царство Кирило-Методиевият старобългарски език, „...езикът на по-късните български паметници, т.е. на паметниците от XII, XIII, XIV век, се нарича среднобългарски. Последният термин за означаване на по-късните български паметници се употребява и от всички чужди

²⁶⁷ Томичов Псалтир е уникален Български илюстриран ръкопис, открит през 1901 г. от сръбския филолог и изследовател проф. Сима Томич и съхраняван от 1902 в Държавния исторически музей в Москва, издаден в България от проф. Аксиния Джурова през 1990 г. в два тома, съдържащи съответно кодикологичен и палеографски анализ, класификации и обширни изследвания и анотации в първия том и самия Псалтирът се състои от 304 листа, съдържащи освен псалмите, и различни Богослужбени песнопения във втория том. Датиран е откъм средата на XIV век, около 1360–1363 г., от епохата на цар Иван Александър. Текстовете на псалтира са ярък пример на среднобългарски език (XII–XIV век), а съдържащите се в него миниатюри се отнасят както към старозаветните събития, така и към новозаветните теми и особено към Страстите на Христос.

²⁶⁸ Часовете са обществени богослужения, извършвани четири пъти дневно в т.нар. първи, трети, шести и девети час от деня. Царските часове са особени и се изпълняват в навечерието на Рождество Христово, Богоявление и Велики Петък. Те са били съставени през IV век от св. Кирил Александрийски и на тях според по-късно установената традиция е бил задължен да присъства Византийският император и целият му двор. В Русия на това правило са се подчинявали Великите Князе и царете. Двата псалма са задължителни в канона на изпълняваните на Велики Петък Царски Часове, които се състоят от псалми, различни от ежедневно изпълняваните, като в тях са включени пророчески псалми, в които се съдържат текстове, които предсказват с точност Страстите на Христос.

слависти, които, както видяхме, предпочитат да наричат старобългарския език старославянски. Противоречието, в което те изпадат, е очевидно. Щом се признава, че има среднобългарски паметници, естествено е да се признае, че има и старобългарски паметници, които са писани на старобългарски, а не на старославянски език²⁶⁹.

При спазване на предпоставените от среднобългарския текст звучности, с произтичащия от тях аскетизъм на мелодиката първата част – Псалом 90 „Живи во помощи Вишнего” е написана по възможна антична традиция за сопран, съпровождаща в унисон арфа две флейти, който държат непрекъснато исо. Произтичащата от зададената в текста метрика е хетерометрична, при спазване на заложените в него метрични стъпки. Втората част – Псалом 50 „Помилуй мен Боже” е развита като поема за сопран и малък оркестър. И двете части спазват ограничен звукоред, който например в няколкото колена на първата част е разпределен в пределно аскетичните схеми:



*Фантасмагории – Книга на въображаемите същества*²⁷⁰ е творба написана за струнен квартет и носи подзаглавието *Имагинариум по Х. Л. Борхес*, както и един достатъчно многозначителен за мен цитат пак от Борхес: „Когато писателите умрат, те стават книги, което в края на краищата не е толкова лошо превъплъщение”²⁷¹.

Пет текста за изумителни същества, в които Хорхе Луис Борхес се е въплътил, сътворявайки своята *Книга на въображаемите същества* (превод от испански Теодора Цанкова), са основа на написването на този ренесансов *Имагинариум*. Възприемам това по-скоро като музика към четенето на няколко свитъка с текстове от прочутия

²⁶⁹ **Мирчев, Кирил.** *Старобългарски език, Кратък граматичен очерк на класическия старобългарски език от 9 до 11 век.* С.: 1978, 143 с.

²⁷⁰ Макар и да беше обявена при едно от изпълненията си като Струнен квартет № 3, ще подчертая, че в своята творческа дейност след г. не съм използвал нито веднъж класически заглавия – симфония, соната, струнен квартет и т.н. с номерации и опусни индикации.

²⁷¹ **Борхес, Хорхе Луис.** *Книга на въображаемите същества.* С.: Фама, 2008, 226 с.

наръчник, съдържащ сто и шестнадесет описания на митични животни. Изборът на текстове беше условен и в случая са подбрани пет от тях, произволно избрани, на случаен принцип. Лично за себе си открих звуковата чувствителност, намираща се на ръба на прехода между Ренесанса и барока, като най-близка до енциклопедичния език на Борхес, до магическото съчетание на слово, светлини и звуци, които се видообразуват в причудливи същества и невероятни истории, извлечени от паметта на времето, навързани в едно невъобразимо завихрящо се пресичане на всички възможни пространства, по протежение на Платоновата година, в средата на която, в центъра на сферата е застанал алхимикът на словото Борхес.

Петте части на творбата носят съответните заглавия по текстовете от книгата, а потокът на музикалната изразност се намира непрекъснато на ръба между различни стилове и епохи, с използване на съответните за тях идиоми или характерни реторични похвати. Ако направя един, макар и неточен опит за определение на звуковата характеристика на отделните части, то картината би изглеждала така (при спазване на целенасочено използваните от мен квази-цитати или алюзии):

Част	Стилови взаимодействия	Възможни алюзии
Птицата Феникс	Граница Ренесанс/Барок	Марин Маре, Монсие де Сент Коломб
Еднорогът	Барок	Вивалди
Огненият Крал и неговият Кон	Късен ренесанс/Късна романтика	Йоханес Брамс
Сферични животни	Късен ренесанс/Импresiонизъм	Тинтинабулизъм
Ханиел, Кафзиел, Азриел и Аниел	Ранно ренесансова музика/Късен Класицизъм/Късна романтика алюзии по	Гийом де Машо, Клаудио Монтеверди Лудвиг ван Бетховен Йоханес Брамс, Густав Малер,

Естествено и наложително е да направя уговорката, че това мое виждане е само една възможна гледна точка. При все, че в произведението няма нито един реален цитат или наподобяване на конкретна творба, във вече трите за по-малко от година след написването ѝ изпълнения пред публика реакциите на слушателите са различни и възможните чути единици са дотолкова многозначни, че даже са учудващи и за мен самия. В една от рецензиите има даже следното сравнение: „Музиката ни отнася – с

особеното си излъчване, суровия, нешлифован звук във времената на Марко Поло и разказите за чудесните, за страшните същества и човеци с по няколко глави, населяващи Изтока... Едно вълнуващо музикално приключение из средновековна градска среда”²⁷². Обикновено словесните рефлексии рядко съвпадат с мислените от мен самия. Трябва да подчертая, че изпълнителите, макар и едни и същи всеки път, намират различни отломъци от образите на борхесианските същества, показват ги от различни техни ъгли, като откриват всеки път различни детайли във непрекъснато видоизменящата се калейдоскопична картина. Винаги обаче едно и също понятие е назовавано от публиката – *сюрреализъм*.

Две творби от цикъла *Звукови опаковки* бих разгледал в същия порядък. Това са: *Sound wrappings I* за две пиана и *Le rappel des Rameaux (Sound wrappings II)*. Естествено става дума за игра. Игра на думи, на аналогии и на алюзии. И още по-естествено, както е видно от заглавието, това е отдаване на почит към двама от световноизвестните автори на пространствени художествени инсталации Кристо и съпругата му Жан Клод – която, за съжаление, вече не е между нас. А става дума за една история, която научих от брата на Кристо – Анани Явашев и неговата съпруга д-р Явашева. История, сътворена от двамата големи творци с един простиъчен жест, претворен в сложна звукова инсталация в техния нюйоркски дом. История за два клавирни концерта на Моцарт – по-конкретно № 23, KV 488 и № 27, KV 595, за един друг, особен начин на чуване на музиката, за разглеждането ѝ в друга парадигма, в друг сетивен модел или друг познавателен контекст. Естествено, и както обикновено се случва, за мен това беше повод за идеи, които реализирах обаче не спонтанно в първоначалния замисъл, а така, както звуковите платна на двете творби изискаха при съответното предпоставяне на конкретния звуков материал.

Става дума за реално обработване на оригиналния звуков материал при третирането му по различни възможни начини – естествено производни от живописиста или скулптурата. Първото възможено тълкуване е на осмислянето им като *палимпсести*, като обекти, чийто оригинален образ/звук е отстранен съзнателно (подобно на живописиста или при средновековните скрипториуми) чрез търкане или промиване, а след това *предпоставеният* материал е обработен по нов начин, като нов звуков текст и естествено като носител на свършено различен образ. Такъв е случаят със *Sound*

²⁷² **Илиева, Наталия.** *Нека тишат! По повод прегледа „Нова българска музика”* [Електронен документ] <http://www.kultura.bg/bg/article/view/18456> – Проверен на 25.09.2011 г.

wrappings I за две пиана, творба, която има за основа бавната част на Моцартовия Концерт № 23 ла мажор, KV 488. Оригиналната тема от 1-ви до 4-ти такт



е видоизменена както следва



при адитивно добавяне на цяла фраза от приблизително такт и половина между първата и втората осмина на втория такт от оригинала и заменянето на следващите такт и половина с три нови такта. В случая, а и в следващи дялове от творбата, адитивното мултиплициране е съчетано със съответващите пропорционални аугментации или диминуции.

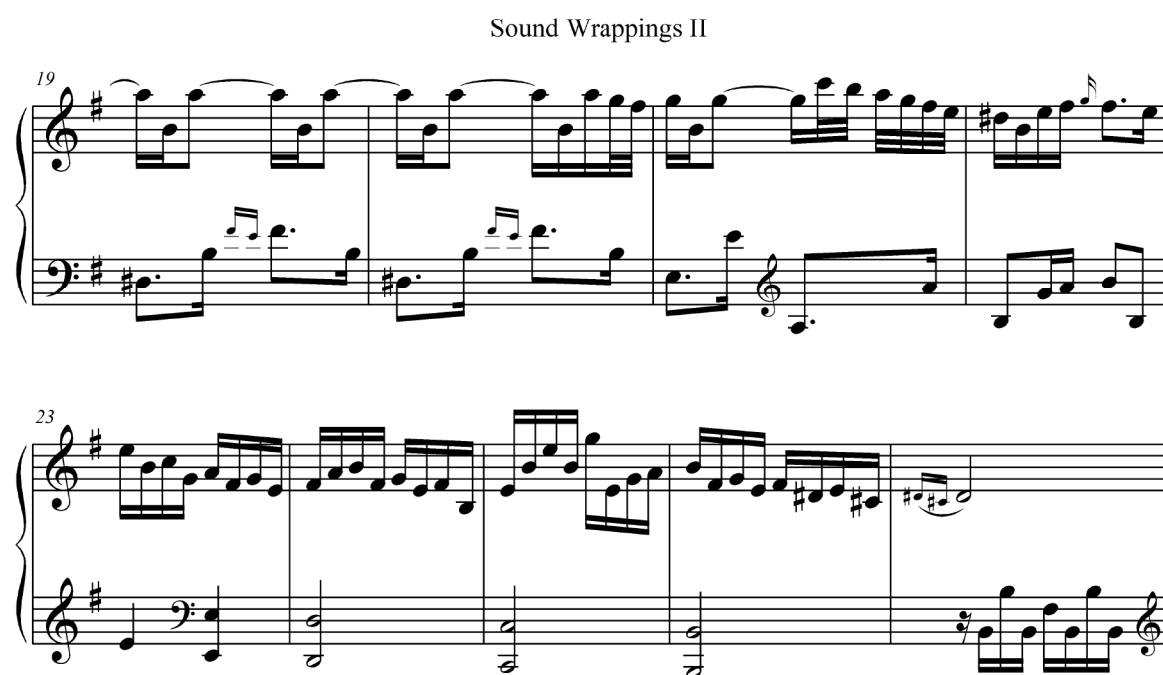
Друга възможна гледна точка е тази на видоизменянето и орнаментирането на изходния звуков материал чрез адитивни процеси, но без видоизменяне на основните структури и формално-конструктивни звена. Пример за такова „опакване“ може да бъде втората творба от цикъла. Отначало докрай и в двете части прототипът е спазван буквално като конструкция, структури и звукови планове. Процесните изменения са винаги в посока на подсилване на интензивност, а не заради натрапчивост, и това води до търсенето на почти сюрреалистично осъзнаване на интерваликата и консонанса, до преосмислянето на клъстери като барокови гроздове от звуци²⁷³.

Нейният прототипът е известната клавирна пиеса „Le rappel des oiseaux” на Жан Филип Рамо, взета от сборника *Pièces de Clavecin – Paris, 1724*. В случая,

²⁷³Вж. и Valchinova-Chendova, Elisaveta. *Art Music like a New Sound Sensuousness*. Proceedings of the International Conference Beyond the Centres: Musical Avant-Gardes Since 1950, Thessaloniki, Greece http://btc.web.auth.gr/_assets/_papers/VALCHINOVA-CHENDOVA.pdf

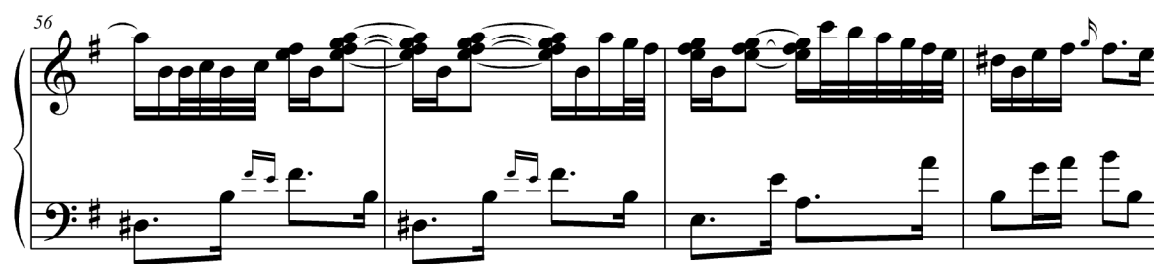
многоезичното заглавие *Sound wrappings II – Le rappel des Rameaux* е пределно умишлено, още повече, че „опаковането” на името на Рамо и поставянето му в множествено число доведе до коренно, и то смислово изменение. Rameaux, това са върбовите, палмовите клонки на Цветница и оттам на използването на френски *Le dimanche des Rameaux* – Върбница. Написах първоначално втората част на творбата, а по-късно първата, в която, в два отделни момента вплетох и цели дялове на оригинала – първоначално частта от 1-ви до 27-ми такт, последвана съответно от нейното видоизменение, а след това тази от 28-ми до 58-ми такт с окончателното „опаковане”.

Ето и един пример на оригиналния фрагмент:

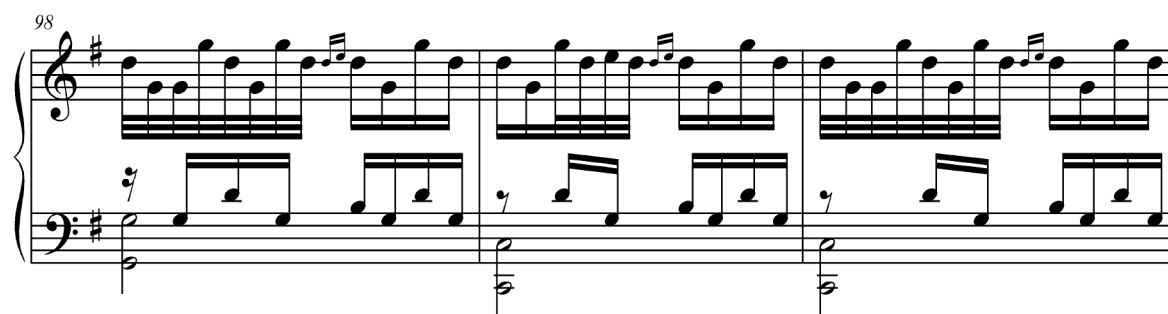
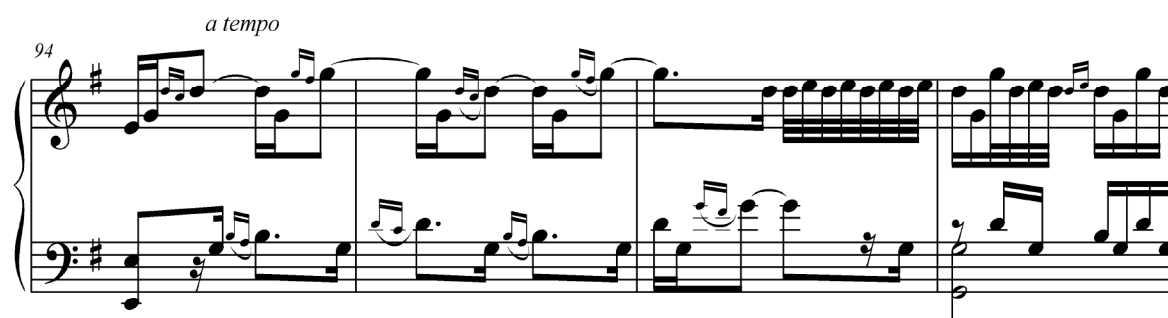


орнаментиран и „опакован” както е видно по подобен начин:

Sound Wrappings II



Значително по-сложно и с друг знак започва да става орнаментирането и видоизменянето на материала от 28-ми такт нататък. От 94-ти такт започва и почти цялостното му видоизменяне, при спазване на бароковия принцип за ограничаването на орнамента в рамките на метричното време:



Приемам нейната втора част за своеобразно сюрреалистично огледално отражение на първата. То *при*повтаря конструктивно схемата на прототипа от 1724 г. при доста съществени конструктивни, структурни, а оттам и смислови изменения. Структурата на формата отново е стабилна и е подчинена на двата дяла в оригинала. В тази втора част първият дял се повтаря буквално, при все по-голямо обогатяване с клъстерни масиви на оригиналните от 19-ти до 27-ми такт на Рамо. Те са последвани от две широко развити вариации, изнасящи ръзвитието към пределно възможна екстатичност, последвана от постепенно и безкрайно потъване в покоя.

Sound Wrappings II

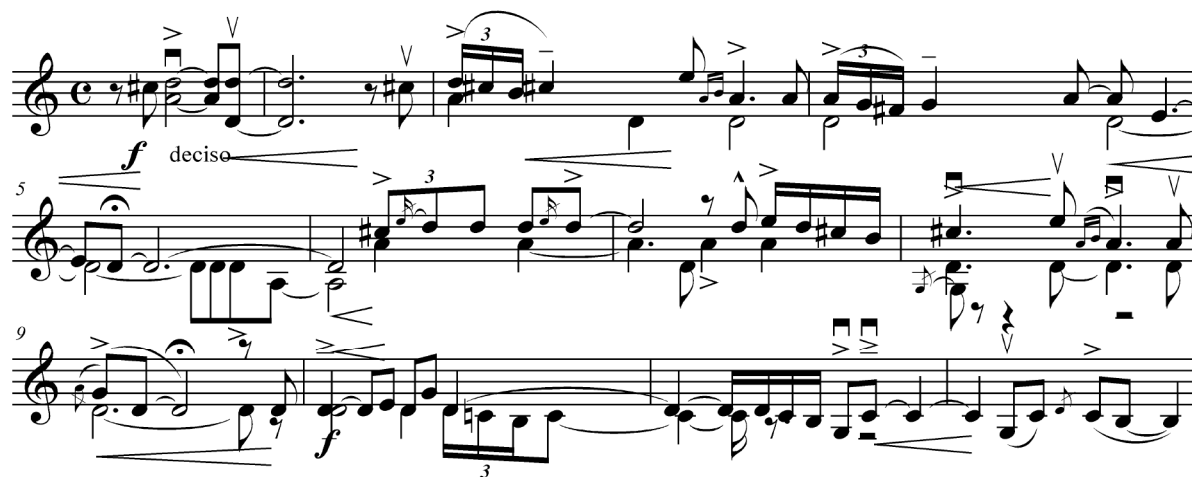
The musical score is written for piano in G major, consisting of four systems of staves. The first system (measures 45-47) features a treble staff with a triplet of eighth notes and an 8va (octave) marking. The second system (measures 48-50) continues the melodic development. The third system (measures 51-52) shows a more complex texture with multiple 8va markings. The fourth system (measures 53-55) concludes with a final 8va marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Елементи, които при всеки един изпълнител са възприемани нееднозначно – един път като възторг, друг път като израз на пределно класицистична реторика, а даже и като израз на безизходна тъга. Виртуозността и изискванията към изпълнителите в тази втора част са наистина прекомерни, а от тях и от тяхното преодоляване идва и предполагаемата възможност за потапянето в този *огледален свят*. То беше усетено от всички изпълнители на творбата – при условие, че що се отнася именно до втората ѝ част, всеки един от тях извеждаше не само различна интерпретация на отделните фрагменти при използване на различни пианистично стилови похвати – от строго спазване на бароковите принципи на интерпретация, през класико-романтичното виждане, импресионистичното, та чак до приемането на материала като повод за импровизация във фазата на един транс от средата нататък.

Нещо повече, всеки един от тях намираше все в един и същи, при това по Ксенакис изключително автономен и привидно нефлексибилен звуков материал, повод за постигане на различна логика, емоционална връзка със звуковия материал и оттам – за различна изразност. Логос [λόγος], патос [πάθος] и етос [ἦθος], обединени във всеки път видоизменяща се, фрагментирана и многозначно аргументираща реторика.

Последната от шестте избрани творби – *Пейзаж с птици* – е поема за цигулка и пиано, написана в края на 2009 и началото на 2010 г. Виртуозно развитата партия на цигулката, встъпваща с кратко соло, е съпровождана от до крайност изчистена партия на пианото. Статичната структура на вертикала в пианото е сведена до два единствени тона – I и V степен в първия дял от 1-ви до 45-ти такт и тяхното клъстерно оцветяване в най-висок регистър във втория дял от 46-ти такт до края. Единственото допуснато различие в клавирната партия е развитието ѝ в нерегулярен метричен порядък, като имитация по-скоро на импровизиращ съпровод на ударен инструмент, така както това ни е познато в източната традиционна музика.

На този фон партията на цигулката е подчинена на сложно акордово и виртуозно развитие, с комплементарно изграден многоглас, създава впечатление, като че ли струнният инструмент сам осъществява своя съпровод. Различните и сложно замислени артикулационни и динамични нюанси в първия дял са подчинени на непрекъснато и все по-сложно развиващо се инструментално вариране на една тема, съставена от две колена. Опирането в солиращия многоглас на чисти интервали – квинта, кварта и октава, създава звучност, която препраща мисълта отново към по-ранни епохи.



Абстракцията и сюрреалистичната абсурдност в случая са явни и се основават на пълното несъответствие между идеята за подобие на ранно-ренесансова мелодика, съчетана съчетана с явни виртуозни модели познати ни по-скоро от репертоара на XIX век.

Такава звукова картина – едновременно и привидно развита до краен предел, но същевременно опираща са на една и съща звукова поредица, поне за мен отвежда съзнанието до съзерцание на звука, до потъването в по-скоро субтилно състояние на

медитация в рамките на свободно детерминиран развиващ се квази-импровизационен процес.

Доколко тези шест композиции могат да бъдат приемани като пример на постмодерна музика в контекста на патоса на целия текст, занимаващ се с някои проблеми на възможните стилови взаимодействия в творческата дейност на композитора в постмодерната епоха, аз лично не мога да определя. Това за мен не е било и водещо при написването им – за днешния творец на нова музика причисляването към модернизма или към неговите ре-интерпретиращи постмодерни процедури едва ли стои на дневен ред. Днешният творец, независимо от неговите намерения, *пребивава* в постмодерната епоха и всяко едно негово преднамерено или неволно действие е плод на обгръщащата го глобално индетерманентност. Той е поставен в състоянието на парадоксалното за предишни епохи, но така естествено за днес мислене, правене и демонстриране на творческа „универсалност и уникалност“²⁷⁴ в резултат на колосалната му информация и неизброимите възможности, а оттам и от желанието му да обхване възможно повече светове и да постигне своята разпознаваемост, т.нар. индивидуален стил.

4. 2. Състояния и изразности на звука като универсален модел и "тотален" метазик

В състоянието на глобално развиваща се култура и при опасността от унифициране, изравняване и обезличаване, творецът – а това е валидна за всички изкуства – се обръща все повече към идеята за гореспоменатата уникалност в рамките на глобалната универсалност. Тя съвсем естествено от своя страна винаги е плод на търсенията в посоките на индивидуална, неподправена и чужда на външни внушения изразност, непрекъснато търсеща, намираща и продължаваща напред. В такова състояние на развитие на процесите в музикалното изкуство, а и при все нарастващата необходимост от по-горе обговорените интердисциплинарни връзки с

²⁷⁴ **Вълчинова-Чендова, Елисавета.** *Нова музика в терминологичния прочит на новата българска музика (фрагменти).* Във: *Идея – понятие – термин.* С.: Българско музикознание, 2008, № 3-4, с. 187.

други изкуства, а и не само, бих задал за себе си като творец и като изследващ тази проблематика следните въпроси:

– Възможно ли е новото мислене на музикалната материя да бъде търсено в ново, неизменно развиващо се отношение към звука и осъзнаване на мястото на реториката в музикалната изразност именно днес във все повече унифициращата се и глобализиращата се постмодерна епоха?

– Не е ли ре-интерпретацията – но този път и на модернизма и на постмодернизма, взети в неразривната си дихотомия по Лиотар – равнозначна на непрекъснато творческо търсене и изследване, на постоянно осъзнаване на развитието на контекста? Нещо, без което съвременният творец едва ли може да просъществува. Такава ре-интерпретацията ще бъде основана, от една страна, от културната индетерминираност, наслоена от процесите на развитието на творчеството през последните десетилетия, а от друга, на технологичната постоянност на постмодерността.

В началото на епохата на *голямото музикално стандартизиране* – а това е някъде около началото на XVIII век – може да бъде търсено началото на голямата промяна по отношение на унифицирането в музикалното мислене – взето и разгледано като уеднаквяване и стандартизиране на музикалните инструменти, на пространствата за изпълнение на музиката, на музикалния синтексис, на начина на мелодически и хармоническо мислене на композиторите, а оттам и на възпитаването, бих казал даже на манипулирането на публиката към общовалидан вкус. Линията на развитието в тази посока може да бъде проследена от Късния барок през виенския класицизъм, романтиката и нейните късни проявления, стигайки до началото на XX век при т.нар. експресионизъм на нововиенците и техните последователи. Тази линия изразява логически предпоставеното развитие на отношението към реторичните похвати и звуковата изразност. Тя тръгва от бароковата театралност – все още донякъде различна в различните региони и школи на Европа; преминава през стандартно организирани музикалнореторични жестове на класицизма – така както можем да ги видим в най-ярките им примери при Хайдн, Моцарт и намиращи апогея си при Бетховен²⁷⁵. В епохата на романтизма и в неговия апогей в екстатиката на Вагнеровите опери бих търсил и размиването на реторичните похвати – макар и преднамерено заявеното желание на Вагнер да се опира именно на поетиката и на драматургичния текст, – а

²⁷⁵ Само солиращата партия на баритона от одата на 9-та симфония или 18-тата клавирана соната за мен вече са достатъчен пример.

оттам и на разпадането на звука като основен посреднически слой и градивен елемент и поставянето му в разбирането на големите звукови хармонични масиви, разрушаващи детайла, подчиняващи се на желанието за масовото внушение за колосалност, грандиозност – за произтичащата от това еднаквост. Линия, достигнала своята хипертрофия в масивните хармонични комплекси при Волф, Рeger или Брукнер, а по-късно и при модернизиращата изравненост на нововиенците или Хиндемит.

За себе си лично мога да търся път в една друга посока на музикално мислене – тръгнала естествено от Вагнер и неговия Тристанов акорд. При все абсурдната и приеманата от като шизоидна идея са съчетаването на поетиката и епоса при Вагнер, явно тази парадоксалност е породила и пътя на едно ново музикално мислене. То е било естествено възможно в контекста на творчеството на Шопен и Лист и е развито в новото отношение към изразността, трасирано от Дебюси, Стравински, Месиен, Лигети. Линия, достатъчно ясна в своята посока и съвсем различна по отношение на традиционната, произхождаща от просвещенската идея тенденция на европейската музика. Тя се опира на идеята за търсенето на универсални звукови модели, проявени в уникалността на индивидуалната изразност. В това пространство решавам един от отговорите на въпроса за *отношението* към звука и *осъзнаване* на мястото на реториката в музикалната изразност. Макар и предмет на друго изследване, в края на тази глава ще си позволя няколко съществени бележки по този повод, още повече поради факта, че при сътворяването на гореспоменатите шест произведения съм се водил от такива мисли, които съм излагал в предишни свои текстове²⁷⁶.

В средата на XX век, в есето си “Изкуството и неговият антистил в края на XIX век”²⁷⁷ толкова често цитираният тук апологет на естетиката на модернизма Херман Брох разглежда рационализма и декоративността на епохата, като изтъква абсолютната непригодност на тогавашния символен език и назрялата необходимост от връщането към прасимволи и универсалии, към търсенето на нови модели и нова изразност. Във връзка със зараждането на импресионизма той изтъква зависимостта между способността за комуникация и т.нар. посреднически слой. Този именно “посреднически слой” според него е и новото отношение към веществената реалност. Отношение, което може да бъде прието като изходна точка за търсенето на универсално творческо

²⁷⁶ Арнаудов, Георги. *Забравени полета на звука*, В: Литература, кн.27-28, 2001 с. 62-67

²⁷⁷ Брох, Херман. *Изкуството и неговият антистил в края на 19 век.* – Във: *Песента на Нерон*. С.: Народна Култура, 1984, с. 11 – 80

мислене. Живописиста с нейния посреднически слой, светлината и цветното петно той поставя между "езика на музиката и този на думите". Основание за това е фактът, че в музиката слоят на символа и този на музикалната реалност се сливат в едно, докато при езика процесът на пораждаване на словесните или поетичните символи трябва да премине през редица други медиумни слоеве.

Всъщност обаче и музиката и речта биха могли да бъдат поставени на съседни или даже на едни и същи позиции спрямо техния основен медиум - звука. Звукът, мислен като автономна енергийна система с обграждащата го вибрираща тишина. И в двата случая крайният, осезаем посреднически слой е генератор на сетивното възприятие, пораждащо независимо от способите на възприемане на двата "езика", които пораждат звукови еквиваленти в съзнанието на слушателя. През 1885 г. Маларме пише следното: "Стихът, който от множеството думи-слова прави една нова, цяла, чужда на езика дума, завършва тази изолация на словото: с върховен замах, отричащ случайността, основа на предела, въпреки редуващата се закалка на смисъла и звучността, тя ви изненадва така, сякаш никога не сте чували нещо толкова необикновено и в същото време с паметта на обекта, назован и окъпан в новата атмосфера"²⁷⁸. Това е една нова чувствителност към звука, генериращ нов "сценичен език", език на работа със звукови вълни отправящи съзнанието към общата или индивидуална памет, към нашето несъзнателно-Аз, именно от онзи протовавилонски период.

Това, което е важно за мен в случая, е, че прието така в едно „ново“ – добре забравено старо – комплексно взаимодействие на музиката и речта може да бъде намерен директен опит за контакт или за съ-отнасяне с реалността, с природата и вселената и тяхната вечна не-проявимост, потънала в безкрайността и поради това толкова трудно осезаема и възможна за възприятие. Опит за контакт, който довежда до верига от символи, създаващи в крайна сметка нова реалност, която има свой собствен живот. Опитът за контакт с това не-проявимо бил той на нивото на религията – а според Даниелу „думата *„религия“*, както и думата *„йога“* означава *„това, което свързва“*“²⁷⁹ – свързването с Бога и природата, съединяването с божествените сили и енергии, или на нивото на изкуството – креативното свързване с действителността и модифицирането ѝ в паралелната веществена реалност е може би едно и също

²⁷⁸ **Маларме, Стефан.** *Предварителни думи към „Трактат за словото“ от Ръене Гил*, В: Слово и символ. Из естетиката на европейския символизъм. С. 1979, Сс. 109-110

²⁷⁹ **Danielou, Alain.** *Mythes et Dieux de l'Inde, Le Polythéisme Hindou* Paris. Editions du Rocher, 1992, 644 p.

действие. Актът на този контакт е и предмет на изкуствата, а сетивният досег с посредническия слой е вещественото проявление на не-проявимото. Неговото времево и пространствено материализиране.

Ако бъде изчистен от ежедневно си банално битие, от употребата си като *суровина*, като предмет на гигантското настъпление на празнотата на клишетата и ако бъде освободен от творческата атрофия на глобалната цивилизация, ако бъде поставен отново в реална свещена среда, звукът би обхванал отново своите субтилни метафизични пространства, някъде между реалното и съня, между действителния и огледалния свят. Неговите крайни реторични жестове биха били, от една страна, *транса* – с тоталната екстатичност и пълния изблик на емоцията – реална или симулирана, а от друга страна, медитацията – с пълната концентрация, вглъбяване и дълбоко потапяне в универсалната памет. Жестове, изразявани в древността от боговете Дионис и Аполон като две крайни състояния. Звукът, изваден от тесния контекст на словото или музиката, поставен в своето реално природно съществуване, звукът като универсален модел и неговите възможни реторични изразности и накрая звукът, в ролята на "тотален" метазик би бил предмет на друго бъдещо изследване.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В кратки заключителни бележки бих си позволил да обобща приносите на настоящия труд.

Първо, това е систематизирането и представянето в българската музикална наука на редица неизследвани теоретични обосновки по отношение на постмодерното осмисляне на музиката, такива, каквито присъстват на немски език – Данузер, Хелга де ла Мот-Хабер, Велш и други, на английски език в европейската и американската философска и музикологична мисъл – Карол, Потер, Крамер и други.

Второ, за пръв път са представени и осмислени в българското музиковедие цялостни теоретични обосновки на процесната музика, такава каквато тя е прокламирана от едни от най-видните ѝ представители Майкъл Нимън и Стив Райш.

Трето, поставени са въпроси, свързани със състоянието на музикалната изразност като творчески процес и като абстрактна постановка. Въпроси, които смятам да изследвам и развия обстойно и следващи изследвания. В този контекст е формулиран, въведен и коментиран проблемът за множествената естетика на постмодерността.

В рамките на това заключение, приемайки го по-скоро като послеслов, бих си позволил да направя свои лични тълкувания на гореспоменатата класификация на признаците на постмодернизма по Крамер. Нещо, което беше изказано многократно в текста, но което бих желал да систематизирам. То няма за цел оборването на изложените тези, а по-скоро изясняването им от днешна гледна точка, десет години след излагането им и поставянето им в съвременната индетерманентна среда.

На първо място, въпросът за иронизма на постмодернизма остава в рамките на коментарите за неговото първоначално развитие. Така, както той е проявен в творчеството на повечето от представителите си от 80-те години, и по-късно, идеята за *ирония* е оставена в миналото, доколкото техниките на реторичните алюзии при Шнитке, Берио или Цимерман биха били приети като такава. Нещо, с което трудно бих се съгласил. Така смисълът на твърдението на Крамер, че постмодерната музика „е в известна степен и по някакъв начин иронична“²⁸⁰ може да бъде развит в посоката на едно ново осмисляне на нарастващата роля на използването на голям брой реторични

²⁸⁰ **Kramer, Jonathan.** *The Nature and Origins of Musical Postmodernism.* – In: *Postmodern Music/Postmodern Thought*, edited by Judy Lochhead and Joseph Auner, New York: Routledge, 2002, p. 16

похвати в постмодерната музика. Така тя може да бъде осъзната като такава, която използва *в голяма степен и по множество начини на специални езикови фигури* – тропи и схеми, които са обект на реториката, както и маркирането на избор на различни стилове. Въвеждането на такива похвати и подходи в съвременната музика според Шнитке²⁸¹ е преди всичко в резултат на предпоставки които могат да бъдат определени като *„както технологични (кризиса на неоакадемизма от 50-те и пуристските тенденции на сериализма, алеаториката, сонористиката), така и психологически (засилените международни връзки и взаимодействия, изменението на представите за времето и пространството, “полифонизацията” на човешкото съзнание във връзка с нарастващия поток от информация и полифонизацията на изкуствата – нека си припомним термини като стереофония, полиекрани, мултимедия и т.н.)*. От това приемане на използването *„в голяма степен и по множество начини на специални езикови фигури”* а и при осмислянето му във връзка с последната по Крамер характеристика *„поставя смислите, а понякога даже структурите повече на слушателите, отколкото на партитуриите, изпълнителите или композиторите”*²⁸² произтича и възможната теза за това че музиката на постмодернизма могла да бъде приета като явна форма на елитизъм. Елитизъм, който има своя генезис в модерното мислене и който е явен резултат на предпоставената и търсена *ре-интерпретация* на модерното мислене. Така поставянето под въпрос на взаимната недостъпност между елитистките и популистките ценности, както и работата със смислите и структурите в музикалната творба и нейните *интерпретации*, предполага и изисква високо образована и притежаваща богати културни навици аудитория, запозната с развитието на множество стилове и епохи. А тука, по Ихаб Хасан²⁸³ действията на индетерманентността на всякакви нива е повече от явна.

На второ място, бих приел незачитането на границите между звучностите и практиките на минало и настояще по-скоро като отгласкване от ригидните процедури на модернизма и отиването в посоката на развитието на гореспоменатата

²⁸¹ **Ивашкин, Александр.** *Беседы с Альфредом Шнитке*. Москва: РИК "Культура", 1994, с. 144.

²⁸² **Kramer, Jonathan.** *The Nature and Origins of Musical Postmodernism*. – In: *Postmodern Music/Postmodern Thought*, edited by Judy Lochhead and Joseph Auner, New York: Routledge, 2002, Pp. 16–17.

²⁸³ **Hassan, Ihab.** *From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context* [Електронен документ]. http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm – Проверен на 24.05.2011 г.

универсалност/уникалност, но при спазването на споменатото изискване за широка осведобеност на публиката.

Нещо, с което също трудно бих се съгласил, е поставянето под съмнение на бариерите между „високите” и „популярните” стилове и изразности, и поставянето под въпрос на взаимната недостъпност между елитистките и популистките ценности. Ще си позволя коментар. Разчупването на гореспоменатите бариери се оказа в протежение на годините, а и в самата практика, повече поза на елита и на автори, които използваха тезата за търсене на популярност, и за съжаление преди всичко търговски ефект. Тази взаимна недостъпност в никакъв случай не доведе до обратното движение – опити на представители на популярната музика да усъвършенстват своите технологични, професионални или естетически изразни средства. Те останаха все така еднакво любителски и повърхностни и подчинени на идеята за бързата им употреба и консумация, нещо което доведе до все по-широкото разпространение на непрофесионализма. Що се отнася до до опозицията елитизъм–популизъм, то тя винаги е била поза на елити, проявявана с оглед на различно насочени политики.

Същото би могло да бъде изказано като основателно съмнение към поставянето на еkleктиката наравно с плурализма. Едно такова разбиране, а и по Велш отправя мисълта ни към приемането на плурализма, оттам и на мултикултуралността като възможна философия на мислене в посока на универсалността и уникалността. Колкото до еkleктиката – тя винаги би водила към кича, а оттам и към затваряне на кръга по посока на съмненията на Брехт от средата на XX век.

Накрая, бих желал да подчертая огромното и немаловажно значение на това изследване за мен като творец. Дългият период на търсене на информация отвори съзнанието ми и го насочи към нови мисловни пространства – ще ги нарека мултифункционални, многозначни или мултикултурални. Несъмнено те се оказаха освобождаващи и обогатяващи хоризонтите на творческата изразност.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Кирилица

1. **Арnaudов, Георги.** *Жестовите на звука.* – Във: *Четиво. Симпозиум „Настоящето като трансмисия на паметта от минало към бъдеще”* Лятна академия за изпълнителски изкуства. С.: НБУ, 1997.
2. **Арnaudов, Георги.** *Забравени полета на звука,* В: *Летература*, кн.27-28, 2001 с. 62-67
3. **Барт, Ролан.** *Подготовката на романа.* София: ЛИК, 2006, 643 с.
4. **Богданов, Богдан.** *Културата на късната модерност.* – Във: *Минало и съвременност.* С.: НБУ, 2010, 326 с.
5. **Богданов, Богдан.** *Мит и литература. Проблеми на типологията и поетиката на старогръцката литература до епохата на елинизма.* [Електронен документ] <http://www.bogdanbogdanov.net/pdf/7.pdf> – Проверен на 15.08.2011 г.
6. **Божикова, Милена.** *Музикалният XX век като „Късен стил”,* София: Институт по изкуствознание БАН, 2010, 272 с.
7. **Борхес, Хорхе-Луис.** *История на вечността.* С.: Парадокс, 1994, 315 с.
8. **Бродски, Йосиф.** *За скръбта и разума.* С.: Факел експрес, 2003, 463 с.
9. **Бродски, Йосиф.** *Възхвала на скуката.* – Във: *За скръбта и разума.* С.: Факел експрес, 2003, с. 92-100.
10. **Брох, Херман.** *Мит и стил на зрялата възраст.* – Във: *Песента на Нерон.* С.: Народна Култура, 1984, с. 191 – 210
11. **Бърн, Дейвид.** *Как архитектурата помогна на музиката да се развие.* [Електронен документ] http://www.ted.com/talks/lang/bul/david_byrne_how_architecture_helped_music_evolve.html – Проверен на 24.08.2011
12. **Вельш, Вольфганг.** *„Постмодерн”. Генеалогия и значение одного спорного понятия. // Путь.* – №. 1. – Москва, 1992. – С. 109-136.
13. **Вентури, Роберт.** *Банальный символизм в архитектуре...* [Електронен документ] <http://cih.ru/k3/ventury.html> – Проверен на 26.08.2011
14. **Вълчинова-Чендова, Елисавета.** *Новата българска музика през последните десетилетия: модели и интерпретации.* С.: Институт за изкуствознание – БАН, 2004, 327 с.

15. **Вълчинова-Чендова, Елисавета.** *Музикалният стил на постмодернизма като изследователски контекст. За няколко концептуални въпроса.* Във: *Българското историческо музиковедие: подходи и конкретизации.* С.: Съюз на българските композитори – Секция „Музиколози”, 2005, с. 156–176.
16. **Вълчинова-Чендова, Елисавета.** *Нова музика в терминологичния прочит на новата българска музика (фрагменти).* // С.: Българско музиковедие, 2008, № 3–4 (Тематичен двоен брой „Идея – понятие – термин”), с. 175–194.
17. **Гугуланова, Иванка.** *Дискурсът - нови лингвистични и нелингвистични аспекти.* [Електронен документ] <http://libsu.uni-sofia.bg/Statii/Diskurs.html> – Проверен на 1.10.2011 г.
18. **Дженкс, Чарлз А.** *Язык архитектуры постмодернизма.* Москва: Стройиздат, 1985. 138 с. [Електронен документ] <http://fege.narod.ru/librarium/jenks00.htm> – Проверен на 26.08.2011 г.
19. **Дженкс, Чарлз А.** *Взлёт.* [Електронен документ] <http://cih.ru/k3/jenx.html> – Проверен на 26.08.2011 г.
20. **Ивашкин, Александр.** *Беседы с Альфредом Шнитке.* Москва: РИК "Культура", 1994, 304 с.
21. **Карстад, Ян.** *Беше хубава като шопеновия клавирен концерт във фа-минор. Етюди за литературата и музиката.* [Електронен документ] <http://www.slovo.bg/old/litvestnik/127/lv0127004.htm> – Проверен на 22.07.2011 г.
22. **Коларов, Радосвет.** *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността.* С.: Просвета, 2009, 351 с.
23. **Леви, Клер.** *Към дефинирането на музикалната пародия: постмодерни ракурси.* Във: *Идея – понятие – термин.* // С.: Българско музиковедие, 2008, № 3–4 (Тематичен двоен брой „Идея – понятие – термин”), с. 195–208.
24. **Лиотар, Жан Франсоа.** *Постмодерната ситуация. Изложение за състоянието на съвременното знание.* [Електронен документ] <http://www.litclub.bg/library/kritika/lyotard/postmoderne/index.htm> – Проверен на 1.08.2011 г.
25. **Лиотар, Жан Франсоа.** *Зона.* [Електронен документ] <http://www.litclub.com/library/kritika/lyotard/zona.html> – Проверен на 3.08.2011 г.
26. **Лиотар, Жан Франсоа.** *Мари в Япония.* [Електронен документ] <http://www.litclub.com/library/kritika/lyotard/mary.html> – Проверен на 3.08.2011 г.

27. **Лиотар, Жан-Франсоа.** *Постмодерното обяснено за деца*, С.: Критика и Хуманизъм, 1993.
28. **Маларме, Стефан.** *Предварителни думи към „Трактат за словото“ от Ръене Гил*, В: Слово и символ. Из естетиката на европейския символизъм. С. 1979, Сс. 109-110.
29. **Мирчев, Кирил.** *Старобългарски език, Кратък граматичен очерк на класическия старобългарски език от 9 до 11 век*. С: 1978, 143 с.
30. **Палиева, Анда.** *Ното Musicus между Балканите и Европа*. С.: Марс, 2006, 271 с.
31. **Петрова, Ангелина.** *Идеи на Божидар Спасов за музикалното време и фокусът на смесването на идеи/знаци в културната хибридность*. Във: *Нови идеи в музикознанието 2008*. С.: Съюз на българските композитори – Секция „Музиколози“, 2009, с. 29–35.
32. **Рорти, Ричард, Ватимо, Джани.** *Бъдещето на религията*. Съставител Сантяго Забала. С.: Критика и хуманизъм, 119 с.
33. **Уайт, Ентони, Робертсон, Брюс.** *Архитектура. Формы, конструкции, детали. Иллюстрированный справочник*, Москва: АСТ Астрель, 2005, 112 с.
34. **Фуко, Мишел.** *Генеалогия на модерността*. С.: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1992, 271 с.
35. **Хабермас, Юрген.** *Модерността – един незавършен проект*. // Критика и хуманизъм, 1991, № 3, 1991, с. 23-37.
36. **Холопова, Валентина.** *Композитор Альфред Шнитке*. Челябинск Аркаим 2003, 253 с.
37. **Христов, Димитър.** *Западни хоризонти. Музикален пътешис*. С.: Наука и изкуство, 1966, 379 с.
38. **Хоркхаймер, Макс, Теодор Адорно.** *Диалектика на просвещението*. С.: Гал Ико, 1999, 399 с.
39. **Шнитке, Альфред.** *Полистилистические тенденции современной музыки*. // Музыка в СССР, 1988, Апрель – юнь, с.22-24.
40. **Шульгин, Дмитрий.** *Годы неизвестности Альфреда Шнитке*. — М., 1993, 109 с.

Латиница

41. **Aylesworth, Gary**, *Postmodernism*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Winter 2010 Edition, [Електронен документ] <http://plato.stanford.edu/archives/win2010/entries/postmodernism> – Проверен на 14.08.2011 г.
42. **Banes, Sally, Carroll, Noël**. *Cunningham, Balanchine, and Postmodern Dance* In: *Dance Chronicle*, 29: 1, 2005, Pp. 49-68.
43. **Beckingham, Carolyn**. *Moribund music: can classical music be saved?*. Eastbourne: Sussex Academic Press, 2009, 220 p.
44. **Berio, Luciano**. *Poesia e musica*. In: *La musica elettronica. Testi scelti e commentate da Henry Pousseur*. Milano: Feltrinelli, 1976, Pp. 124-134
45. **Bernard, Jonathan W**. *The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music*. In: *Perspectives of New Music*, Vol. 31, No. 1, Winter, 1993, Pp. 86-132
46. **Bernard, Jonathan W**. *Minimalism, Postminimalism, and the Resurgence of Tonality in Recent American Music*. In: *Perspectives of New Music*, Vol. 21, No. 1, Spring, 2003, Pp. 112-133
47. **Bernstein, Leonard**. *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*, Cambridge, Massachusetts: *Harvard University Press* 1981, 440 p.
48. **Bertens, Hans, Fokkema, Douwe**. *International postmodernism: theory and literary practice*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co, 1997, 581 p.
49. **Bertens, Johannes Willem, Natoli, Joseph P**. *Postmodernism: the key figures*. Oxford: Blackwell Publishers, 2002, 385 p.
50. **Biswas, Prasenjit**. *Postmodern Controversy. Understanding Richard Rorty, Jacques Derrida and Jurgen Habermas*. Jaipur: Rawat Publications, 2005, 190 p.
51. **Brown, Trisha**. *Forever Young: Some Thoughts on my*. [електронен документ] <http://www.trishabrowncompany.org/?page=view&nr=745> – проверен на 22.08.2011
52. **Blumröder, Christoph von**. *Formel-Komposition—Minimal Music—Neue Einfachheit: Musikalische Konzeptionen der siebziger Jahre*. In: *Neuland Jahrbuch 2* (1981/82), edited by Herbert Henck, Bergisch Gladbach: Neuland Verlag. 1982. Pp. 183–205.
53. **Buerger, Peter**. *From Theory of the Avant-Garde*. [Електронен документ] <http://www.scribd.com/doc/26710635/Theory-Avant-Garde-3-Peter-Burger> Проверен на 3.08.2011

54. **Buerger, Peter.** *Theory Of The Avant-Garde (Theory and History of Literature)*. University Of Minnesota Press, 1984, 192 p.
55. **Cage, John.** *Silence. Lectures and writings by John Cage*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973, 276 p.
56. **Cage, John.** *John Cage. Writer. Previously uncollected pieces*. New York: Limelight Editions, 1993, 281 p.
57. **Cage, John, Helms, Hans.** *Reflections of a Progressive Composer on a Damaged Society*. In: *October* 82, 1997 Pp. 77-93. [Електронен документ] <http://www.scribd.com/doc/26076802/Reflections-of-a-Progressive-Composer-on-a-Damaged-Society-Author-s-John-Cage> Проверен на 8.08.2011 (личен абонамент на автора)
58. **Carl, Robert.** *Terry Riley's In C (Studies in Musical Genesis, Structure, and Interpretation)*. New York: Oxford University Press, USA, 2009, 160 p.
59. **Carroll, Noël.** *The Concept of Postmodernism from a Philosophical Point of View* In: *International postmodernism: theory and literary practice*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co, 1997, Pp. 89-102
60. **Carter, Elliott.** *Minimalism is death'* In: *Daily Telegraph*. [електронен документ] <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/3599302/Minimalism-is-death.html> – проверен на 31.08.2011
61. **Chang, Brian G.** *A Hypothesis on the Screen: MTV and/ as (Postmodern) Signs*. London: Journal of Communication Inquiry. January 1986; 10 (1). 70-73.
62. **Clendinning, Jane Piper.** *Postmodern Architecture/ Postmodern Music*. In: *Postmodern Music/Postmodern Thought*, edited by Judy Lochhead and Joseph Auner, New York: Routledge, 2002, Pp. 119–140.
63. **Conen, Hermann.** *Formel-Komposition: Zu Karlheinz Stockhausens Musik der siebziger Jahre*. Mainz: Schott's Söhne, 1991, 282 p.
64. **Connor, Stephen.** *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Hoboken N.J.: Wiley-Blackwell; 2 edition 1997, 340 p.
65. **Danielou, Alain.** *Mythes et Dieux de l'Inde, Le Polythéisme Hindou* Paris. Editions du Rocher, 1992, 644 p.
66. **Danuser, Hermann.** *Die Musik des 20. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft)*, Laaber: Laaber-Verlag, 1984, 456 p.
67. **Danuser, Hermann.** *Zur Kritik der musikalischen Postmoderne*, In: *Neue Zeitschrift für Musik* 12, 1988 Pp. 4-9,

68. **Danuser, Hermann.** *Postmodernes Musikdenken – Lösung oder Flucht?*, In: *Neue Musik im politischen Wandel*, hrsg. von Hermann Danuser Mainz: Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, 1991, Pp. 56-66.
69. **Danuser, Hermann.** *On postmodernism in music*, In: *International postmodernism: theory and literary practice*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co, 1997, Pp. 157-166
70. **de la Motte-Haber, Helga.** *Die Gegenaufklärung der Postmoderne*, In: *Musik und Theorie*, hrsg. von Rudolf Stephan, Mainz: Shott 1987, Pp. 31–44.
71. **de la Motte-Haber, Helga.** *Merkmale postmoderner Musik*, In: *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*, hg. von Wilfried Gruhn, Regensburg: Bosse, 1989, Pp. 53–67.
72. **de la Motte-Haber, Helga** In: *Postmodernism in Music: Retrospection as Reassessment*, In: *Contemporary Music Review* 12, 1995, pp. 77-83.
73. **Dibelius, Ulrich.** Postmoderne in der Musik In: *Neue Zeitschrift für Musik*. 150/2, 1989, Pp. 4–9.
74. **Dibelius, Ulrich.** *Positions – Reactions – Confusions: The second wave of German music after 1945*. In: *Contemporary Music Review*, 12.1, 1995 pp. 13–24.
75. **Feller, Ross.** *Resistant Strains of Postmodernism*. In: *Postmodern Music/Postmodern Thought*, edited by Judy Lochhead and Joseph Auner, New York: Routledge, 2002, pp. 249–262.
76. **Fetterman, William.** *John Cage's theatre pieces: notations and performances*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996, 282 p.
77. **Fiedler, Leslie.** *Cross the Border-Close the Gap* Stein & Day Pub, 1972, 148 p.
78. **Fiske, John.** *MTV: Post-Structural Post-Modern*. London: Journal of Communication Inquiry. January 1986; 10 (1). Pp. 74-79.
79. **Glaser, Bruce.** *Questions to Stella and Judd. Interview by Bruce Glaser*, Edited by Lucy R. Lippard. [Електронен документ].
<http://homepage.mac.com/allanmcnyc/textpdfs/stellaandjudd.pdf> – Проверен на 6.09.2011
80. **Goldman, Danielle.** *I Want to Be Ready : Improvised Dance As a Practice of Freedom*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2010, 187 p.
81. **Goodwin, Andrew.** *Dancing In The Distraction Factory: Music Television and Popular Culture* London: Routledge, 1993, 264 p.

82. **Goodwin, Andrew.** *Fatal Distractions: MTV Meets Postmodern Theory*. In: *Sound and Vision The Music Video Reader*, edited by Simon Frith, Andrew Goodwin, and Lawrence Grossberg. London: Routledge, 1993, Pp. 37-56.
83. **Goodwin, Andrew.** *Popular Music and Postmodern Theory*, In: *Postmodern Arts*, edited by Nigel Wheale. London: Routledge, 1995, Pp. 80-100.
84. **Goodwin, Andrew.** *Music Video in the (POST) Modern World*, In: *Screen*, 28 (3). Oxford: 1987, Pp. 36-55.
85. **Griffiths, Paul.** *Morton Feldman's early Projections and Intersections pieces*. [Електронен документ]. <http://www.cnvill.net/mfgriff.htm> - Проверен на 14.08.2011
86. **Hamm, Charles.** *Privileging the Moment: Cage, Jung, Synchronicity, Postmodernism* In: *The Journal of Musicology*, Vol. 15, No. 2 Published by: University of California Press. Spring, 1997, Pp. 278-289.
87. **Hassan, Ihab.** *From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context* [Електронен документ]. http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm – Проверен на 24.05.2011 г.
88. **Jencks, Charles.** *Postmodern architecture and time fusion*, In: *International postmodernism: theory and literary practice*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co, 1993, Pp. 123-128
89. **Joe, Jongwon, Song, S. Hoon.** *Roland Barthes' 'text' and aleatoric music* [Електронен документ] <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2002/1450-98140202263J.pdf> Проверен на 15.08.2011
90. **Johnson, Julian.** *Who Needs Classical Music?: Cultural Choice and Musical Values*. Oxford: Oxford University Press, 2002, 140 p.
91. **Johnson, Tom.** *The Voice Of New Music. New York City 1972-1982*. [Електронен документ]. <http://www.editions75.com/Books/TheVoiceOfNewMusic.PDF> – Проверен на 15.08.2011 г.
92. **Johnson, Tom.** *Soundings from the West Coast* In: *The Village Voice*, New York, August 30, 1973
93. **Kaplan, E. Ann.** *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, & Consumer Culture*. New York: Routledge, 1990, 224 p.
94. **Kaplan, E. Ann.** *Whose Imaginary*. In: *Media Studies, A reader*, edited by Paul Marris and Sue Thornham, Edinburgh, 1996, p. 240

95. **Kostelanetz, Richard.** *Conversing with Cage*. New York: Routledge, 2002, 352 p.
96. **Kramer, Jonathan.** *The Fibonacci Series in Twentieth-Century Music*. – In: *Journal of Music Theory*, Vol. 17, No. 1, Durham NC, USA, 1973, pp. 110-148
97. **Kramer, Jonathan.** *Postmodern Concepts of Musical Time*. – In: *Indiana Theory Review* 17, Vol. 17, Indiana, 1997, pp. 21-61
98. **Kramer, Jonathan.** *The Nature and Origins of Musical Postmodernism*. – In: *Postmodern Music/Postmodern Thought*, edited by Judy Lochhead and Joseph Auner, New York: Routledge, 2002, Pp. 13–26.
99. **Lerner, Kevin.** *Concrete, Steel and Philip Glass. A composer discusses the process of writing music for architecture and the possibility of collaboration with architects on a more meaningful level in the future*. [Електронен документ] <http://archrecord.construction.com/people/interviews/archives/0204Glass-1.asp> – Проверен на 10.09.2011
100. **LeWitt, Sol.** *Paragraphs on Conceptual Art*. [Електронен документ]. http://www.marimateroneill.com/pub/sol_lewitt_paragraphs_1967.pdf – проверен на 9.09.2011 http://ddooss.org/articulos/idiomas/Sol_Lewitt.htm
101. **Lochhead, Judy, Auner, Joseph.** *Postmodern Music/Postmodern Thought (Studies in Contemporary Music and Culture)*. New York: Routledge, 2002, 350 p.
102. **Lochhead, Judy,** *Introduction* In: *Postmodern Music/Postmodern Thought (Studies in Contemporary Music and Culture)*. edited by Judy Lochhead and Joseph Auner, New York: Routledge, 2002, 350 p.
103. **Lyotard, Jean-Francois.** *Post-Modern Condition: A Report on Knowledge. Appendix*. Minneapolis, MN, USA: University of Minnesota Press, 1984, 138 p.
104. **Lyotard, Jean-Francois,** *Immaterialitat und Postmoderne*, Berlin: Merve, 1985, p.30
105. **Lyotard, Jean-François.** *Musique et postmodernité // Montreal: Surfaces Vol. VI. 203 1996, Pp. 4-16* <http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol6/lyotard.html> Проверен на 5.08.2011
106. **Lyotard, Jean-François.** *Les Immatériaux: A Conversation with Jean-François Lyotard. with Bernard Blistène*. [Електронен документ]. <http://www.kether.com/words/lyotard/index.html> Проверен на 6.08.2011
107. **Maas, Sander.** *Reinvention of Religious Music : Olivier Messiaen's Breakthrough Toward the Beyond*. Bronx, NY: Fordham University Press, 2009, 244 p.

108. **Maconie, Robin.** *Other Planets: The Music of Karlheinz Stockhausen.* Lanham MD: Scarecrow Press, 2005, 592 p.
109. **Mauser, Siegfried.** *Zur Theoriebildung in der musikalischen Moderne-/Postmoderne-Diskussion,* In: Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste 4. München 1990. Pp. 368-383.
110. **McGregor, Richard.** *Because the drummed rhythm was seven...* [Електронен документ]. <http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2010/10/rMcGregorpaper.pdf> Проверен на 29.07.2011 г.
111. **Moran, Albert/Malbon, Justin.** *Understanding the global TV format.* Bristol: Intellect Books, 2006, 256 p.
112. **Musique concrète instrumentale** Helmut Lachenmann, in conversation with Gene Coleman , 7.04.2008 – Slought Foundation and Irvine Auditorium [Електронен документ] <http://www.slought.org/content/11401> Проверен на 24.07.2011
113. **Patel, Aniruddh.** *Music, Language, and the Brain.* New York: Oxford University Press, 2008, 528 p.
114. **Patterson, David Wayne.** *John Cage: music, philosophy, and intention, 1933-1950.* . London: Routledge, 2002, 283 p.
115. **Paxton Steve.** *Paxton's introduction to the goldberg variations* [електронен документ] <http://www.videolepsia.com/STEVE.html> – проверен на 22.08.2011
116. **Perloff, Marjorie.** *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage (Avant-Garde & Modernism Studies).* Princeton: Princeton University Press, 2002, 346 p.
117. **Perloff, Nancy.** *John Cage In: Postmodernism: the key figures.* edited by Johannes Willem Bertens, Joseph P. Natoli, Oxford: Blackwell Publishers, 2002, Pp. 62-69
118. **Perloff, Nancy.** *Postmodernism and the Music of John Cage* [Електронен документ] <http://www.virtual-circuit.org/audio/Cage/Cage/Perloff.html> Проверен на 6.08.2011
119. **Phelan, Peggy.** *Unmarked: The Politics of Performance.* London: Routledge, 2004, 224 p.
120. **Potter, Keith.** *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass (Music in the Twentieth Century).* Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 408 p.
121. **Pousseur, Henry.** *La musica elettronica. Testi scelti e commentate da Henry Pousseur.* Milano: Feltrinelli, 1976, 333 p.

122. **Rainer, Yvonne.** *Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called "Parts of SomeSextets," Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March, 1965.* In: *The Tulane Drama Review*, Vol. 10, No. 2 (Winter, 1965), pp. 168-178
123. **Rainer, Yvonne.** *A woman who--: essays, interviews, scripts*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999, 444 p.
124. **Reich, Steve.** *Writings on Music, 1965-2000.* Cary, NC, USA: Oxford University Press, 2002, 271 p.
125. **Reich, Steve.** *From New York to Vermont: Conversation with Steve Reich.* [електронен документ] <http://www.steverreich.com/articles/NY-VT.html> Проверен на 20.08.2011 г.
126. **Reich, Steve.** *Music as a Gradual Process.* [електронен документ] <http://ccnmtl.columbia.edu/draft/ben/feld/mod1/readings/reich.html> – Проверен на 31.08.2011 г
127. **Rihm, Wolfgang,** *Wolfgang Rihm ausgesprochen,* Band 6,1 und 6,2, Winterthur, U. Mosch (ed.), 1997, 828 p.
128. **Ross, Alex.** *The rest is noise. Listening to the twentieth century.* New York, Farrat, Straus and Giroux, 2007, 624 p.
129. **Sallis, Friedemann.** *Le paradoxe postmoderne et l'oeuvre tardive de Luigi Nono.* In: *Circuit: musiques contemporaines, vol. 11, n° 1*, Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal 2000, p. 68-84.
130. **Sayre, Henry M.** *The object of performance: the American avant-garde since 1970.* Chicago: The University of Chicago Press, 1989, 324 p. http://books.google.com/books?id=83wpV5H5Zx0C&printsec=frontcover&source=gb_s_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
131. **Strickland, Edward.** *Minimalism: Origins.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000, 312 p.
132. **Stockhausen, Karlheinz.** *Problemi attuali.* In: *La musica elettronica. Testi scelti e commentate da Henry Pousseur.* Milano: Feltrinelli, 1976, Pp. 111-123
133. **Tagg, Philip.** *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice,* Cambridge: CUP – Popular Music 2, 1982, Pp. 37-65.
134. **Tetzlaff, David J.** *MTV and the Politics of Postmodern Pop.* London: Journal of Communication Inquiry. January 1986; 10 (1), Pp. 80-91.

135. **Thomas, Helen.** *Dance, Modernity and Culture : Explorations in the Sociology of Dance*, London/New York: Routledge, 1995, 218 p.
136. **Tillman, Joakim.** *Postmodernism and art music in the german debate* – In: *Postmodern Music/Postmodern Thought*, edited by Judy Lochhead and Joseph Auner, New York: Routledge, 2002, p. 75-92.
137. **Valchinova-Chendova, Elisaveta.** *Art Music like a New Sound Sensuousness*. Proceedings of the International Conference Beyond the Centres: Musical Avant-Gardes Since 1950, Thessaloniki, Greece http://btc.web.auth.gr/_assets/_papers/VALCHINOVA-CHENDOVA.pdf
138. **Venturi, Robert.** *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: Published by Museum of Modern Art, 1966, 132 p.
139. **Venturi, Robert, Brown, Denise Scott, Izenour, Steven.** *L'enseignement de Las Vegas*. Wavre B: Editions Mardaga, 2007, 193 p.
140. **Vinegar, Aron.** *I Am a Monument : On Learning from Las Vegas*. Cambridge, MA, USA: MIT Press, 2008, 249 p.
141. *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik* In: *Studien zur Wertungsforschung*), Vienna, Universal Edition (für Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz) 1981, 253 p.
142. <http://www.virtualsalt.com/rhetoric3.htm#Amplification>
143. **WDR Festival “Seven Days of Electronic Music” Interview with Karlheinz Stockhausen (1971)** Електронен документ
http://www.stockhausen.org/WDR_Festival_Seven_Days.pdf Проверен на 24.07.2011.
144. **Welsch, Wolfgang,** *Unsere postmoderne Moderne*. Oldenbourg: Oldenbourg Akademieverlag; Auflage: 6, 2002, 364 p.
145. **Wheale, Nigel.** *Paradigms of the postmodern*. In: *Postmodern Arts*, edited by Nigel Wheale. London: Routledge, 1995, Pp. 1-14
146. **White, Anthony, and Robertson, Bruce.** *Architecture and Ornaments (Visual Guides to the Decorative Arts)*. New York: Design Press, 1990, 112 p.
147. **Xenakis, Iannis.** *Arts-sciences, alloys: the thesis defense of Iannis Xenakis*. Hillsdale NY: Series Aesthetics in Music, Pendragon press, 1985, 133. p.